في التجربة القومية

صفوان قدسي

— ١ —

في كتابي « السياسة المسلحة »(١) وضعت فصلاً بعنوان : « غياب الفكر القومي » ، حاولت فيه أن أتقصى الأسباب التي تضعف من فاعلية فكرنا القومي في المجابهة الحضارية والثقافية والسياسية المحتدمة .

وكان من هذه الأسباب أن فكرنا القومي لا يصدر عن مواقع واحدة ، ولا يشق لنفسه قنوات مشتركة . وهو لهذا السبب بالذات ، يشكو من تعدد في الاجتهادات يفضي به في نهاية المطاف إلى إحداث نوع من التشويش في عقل القارىء العربي الذي يبحث في غالب الأحيان عن حقيقة ناجزة يتسلح بها في مواجهة المحاولات المبذولة لسحب البساط من تحت أقدام الجهد القائم للوصول إلى ما يمكن تسميته بتصور عربي مشترك للقضايا الرئيسية المطروحة في حياتنا الفكرية والثقافية .

(١) — « السياسة المسلحة : دراسات في الفكر السياسي المعاصر » — تأليف : صفوان قدسي — منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي — دمشق — ١٩٧٤ .

ومن مظاهر هذا التعدد في الاجتهاد أن المفكرين القوميين لا يتكلمون في الغالب لغة مشتركة ، وإنما تتعدد لغاتهم بتعدد مصادر ثقافاتهم وبتعدد انتماءاتهم . صحيح أن تعدد الأصوات مطلوب حين يوظف هذا التعدد في خدمة هدف محدد ، لكن الصحيح أيضاً هو أن تعدد الأصوات بغير ما هدف يوضع في خدمته ، يصبح نوعاً من اللغو والثرثرة اللفظية التي لا تفضي إلى شيء . . . صحيح أيضاً أن الاجتهاد في عالم القضايا القومية ليس باباً موصداً ، لكن الصحيح في الوقت نفسه هو أن للاجتهاد قواعده وأصوله . . .والتاريخ يعلمنا بأن الوحدات القومية الكبرى عبر التاريخ لم تتحقق إلا لأن فكرة موجهة واحدة ، عقيدة كبرى ، ايديولوجيا واضحة وصلبة ، كانت تقف وراءها . وهذه الوحدات القومية الكبرى لم تكن لتتحقق لولا أن ايديولوجيا بعينها كانت الأساس الضابط للموجة القومية . وهذا الدرس المستفاد من التاريخ لا بد وأن يجد تطبيقه العملي في واقعنا الراهن بحيث نتفق على أن تأسيس الدولة العربية القومية الواحدة مشروط بهذه الايديولوجيا التي تشكل الأساس الضابط للتيار القومي .

كذلك فان التاريخ يعلمنا بأن أخطر ما يمكن أن تتعرض له حركة قومية هو أن تتعدد فيها الأصوات إلى الحد الذي تختنق معه هذه الحركة في الوصول إلى صيغة مشتركة للتفكير والسلوك ، أي إلى الحد الذي تفقد معه هذه الحركة هويتها . وتضيع ملامحها وسط طوفان الأفكار والنظريات والمعتقدات ،وتخسر خصائصها الأساسية التي تؤهلها لأن تصنع الوحدة القومية للأمة . بمعنى أن تعدد الأصوات في اللحظة

التاريخية التي ينبغي أن تتوحد فيها جميع الأصوات ، لأنها اللحظة الحاسمة والفاصلة في حياة أمة بأكملها ، ولأنها اللحظة التي تقرر مصير أنبل القضايا وأشرفها . . . هذا التعدد في مثل هذه اللحظة التاريخية ، يصبح رهاناً على أغلى القضايا ، ويغـدو انكفاء ونكوصاً إلى الوراء .

وفي تاريخ الحركة الشيوعية العالمية ما يفصح عن الكثير في هذا المجال . ذلك أن هذا التاريخ ينبىء بأنه لولا الوحدة الايديولوجية والتنظيمية التي تحققت لهذه الحركة ، لما أمكن لها أن تواجه الثورة المضادة في الداخل والخارج وأن تقهرها .

وإذا كنا نلاحظ في السنوات الأخيرة اتجاهاً واضحاً نحو التعدد داخل هذه الحركة ، فليس ذلك سوى الوجه الآخر لاستقرار الحركة ووصولها إلى مواقع أصبح من الممكن معها الحديث عن التعدد والتنوع . والحوار القائم حالياً ، داخل الحركة الشيوعية العالمية ، عن الوحدة من خلال التعدد والتنوع ، ليس سوى الوجه المقابل لحالة الاطمئنان التي بلغتها هذه الحركة . أي إن فكرة التعددو التنوع لم تجد مناخها المناسب إلا بعد أن استقر كل شيء ، ولم يعد الحديث عن التعدد والتنوع يحمل أية مخاطر . وهذا هو شأن كل حركة كبرى في التاريخ ، حيث لا يصح الحديث عن التعدد والتنوع إلا حين تستقر هذه الحركة وتجد لنفسها الأساس الثابت التي تقوم عليه ، وتطمئن إلى مقدرتها الحقيقية على الانفتاح والتنفس بملء رئتيها . ودون خوف .

حركة القومية العربية لا يجوز أن تسمح بمثل هذا التعدد والتنوع

إلا حين تحقق دولتها ، وتجمع شمل أمتها ، وتجسد نفسها في كيان سياسي وحضاري يقوى على استيعاب هذا التعدد والتنوع . أي إن التعدد يصبح خطراً حقيقياً حين لا يكون ثمة كيان يملك مقدرة امتصاص هذا التعدد والتنوع وتحويله إلى طاقة للتجديد بل أن يكون أداة للانقسام والتبديد .

— ٢ —

أدهشني أن هذا الرأي الذي عرضته قد حمّل أكثر من يحتمل

وعلى سبيل المثال ، فان كاتباً ومفكراً عربياً من طراز الدكتور عبد الكريم أحمد فهم من هذا الرأي انني أدعو إلى مناهضة الديمقراطية ، وإلى « أن نعطي لأنفسنا رخصة بإسكات كل الأصوات الأخرى فلا يبقى سوى صوت واحد لا تعلو عليه الأصوات الأخرى ، هو صوتنا » ، . . . «فالديمقراطية وحرية التعبير للمواطنين العرب من جوهر ايديولوجية الحركة العربية وأهم أهدافها » . . . «وأنا لا أوافق على الأمنية التي أعرب عنها الكاتب بأن لا يكون هناك سوى صوت واحد لا يعلو عليه صوت آخر ، فهذا في رأيي ليس من الديمقراطية في شيء ، وضرره أكثر كثيراً من نفعه » . . . « السؤال الذي تبادر إلى ذهني هو : هل وجود صوت واحد لا تعلو عليه أصوات أخرى في مسيرة ضخمة مثل حركة القومية العربية ، دليل صحة أم دليل مرض »(١) .

(١) انظر : عن التيارات التي تتجاذب الثورة القومية الاشتراكية : مقابلة مع د . عبد الكريم أحمد — مجلة المعرفة — العدد ١٤١ .

في ذلك الوقت ، لم أشأ أن أدخل في جدال مع الدكتور عبد الكريم أحمد ، فالرجل أكبر من أن يسيء فهم هذا النص . وإذا كان ذلك قد حدث فعلاً ، فلعل للرجل عذره . لكني عدت إلى ما كتبت ، ووضعت خطوطاً تحت عبارات بعينها ، لأنها تحجب أية فرصة للوقوع في مثل هذا اللبس . وضعت خطاً تحت عبارة : « تعدد الأصوات مطلوب حين يوظف هذا التعدد في خدمة هدف محدد » ، وخطاً آخر تحت عبارة : « للاجتهاد قواعده وأصوله » ، وخطاً ثالثاً تحت عبارة : « ان التعدد يصبح خطراً حقيقياً حين لا يكون ثمة كيان يملك مقدرة امتصاص هذا التعدد والتنوع وتحويله إلى طاقة للتجديد بدل أن يكون أداة للانقسام والتبديد » .

ومع ذلك ، فقد قبلت بأن أتحمل نتائج مثل هذا اللبس ، لأن مجرد الوقوع فيه لا بد وأن يضع الكاتب الذي وقع اللبس في فهم نصه ، أمام مسؤولية من نوع خاص ، كأن يكون الكاتب قد وقع في ما يمكن أن يحدث هذا اللبس ، ورضيت بأن أضع اللوم على نفسي

٣

قبل أيام ، كنت أقرأ في آخر كتاب صدر للدكتور زكي نجيب محمود ، وهو بعنوان : « ثقافتنا في مواجهة العصر » . ووقعت في هذا الكتاب على مقال بعنوان « دماغ عربي مشترك » . وحين فرغت من قراءة هذا المقال ، شعرت بأن الدكتور زكي نجيب محمود قد أسعفني بنص كنت أتمنى لو أن ظهوره سبق كتابي . فالنص ناصع

في وضوحه بحيث أنه يضع نقاطاً على حروف يبدو لي أنني لم أفلح في وضعها . والنص جلي في بيانه بحيث أنه ينير من الموضوع زوايا معتمة يبدو لي انني أخفقت في إنارتها . والنص منطقي في تتابعه وتسلسله بحيث أنه يضيف إلى الموضوع أبعاداً يبدو لي انني لم أحسن استجلاءها .

ها كم بعضاً من هذا النص

كان من أهم ما يلفت النظر في الحياة الفكرية لآبائنا العرب الأقدمين ، تواصل قوي وثيق بين رجالها ، حتى لتحسبهم في كل شريحة زمنية أسرة واحدة اجتمعت تحت سقف واحد . فهاهنا كتاب يصدر في موضوع معين ، فلا يلبث أن يرد عليه ناقد هناك بكتاب آخر . بل كان هؤلاء الرجال بالفعل يتنقلون ليلتقي أحدهم بأحدهم لقاء حياً ، فيتبادلون الرأي وكأن جميعهم أساتذة يعملون في جامعة واحدة . ثم لا يقتصر هذا التواصل على أبناء العصر الواحد ، بل إنه ليجاوز هذه الحدود فيقوم النقاش بين لاحق وسابق . فكان لنا من ذلك كله نتاج فكري أمكن تسميته ووصفه باعتباره شجرة واحدة وإن تنوعت فروعها وتباعدت . وهكذا الأمر في كل ثقافة قومية حية ، وإلا لما استطعنا أن نفرق – مثلاً – بين مجموعة الفكر في فرنسا ومجموعته في انكلترا ومجموعته في أمريكا وهلم جرا ، لكننا نستطيع التفرقة بما تتميز به كل مجموعة من طابع أصيل ، نشأ بسبب ما يربط رجالها من روابط المتابعة الممزوجة بالنقد والتمحيص . لماذا تشيع الفلسفة التحليلية في انكلترا ، والفلسفة الوجودية في فرنسا ، والفلسفة

البراغماتية في امريكا ، والمادية الجدلية في روسيا ، إلا أن تكون هناك الصلات القوية التي تجمع عدداً من الرجال في فريق .

ثم يستكمل المؤلف فكرته :

الحق انه لولا هذا الدوران حول محور يجمع أشتات المجموعة الواحدة فيما يشبه الوحدة برغم تنوع الأفراد ، لما أمكن لأية ثقافة أن تكتسب طابعها القومي المميز . وكذلك لولا ما يجمع المتفرقات من الثقافات القومية في فترة معينة من الزمن ، لما أمكن للمؤرخ أن يميز عصراً من عصر ، بل لا تفت فكرة التاريخ ذاتها ، لأن التاريخ — بأي منظار نظرت إليه — هو التماس لروابط الوصل التي تحيل الحوادث المفككة في ظاهرها ، حياة جارية موصولة الأجزاء .

وفي مكان آخر من المقال نفسه ، يكتب المؤلف :

. . . ليس في عقولنا الاطار القومي المعد لتشكيل المادة الوافدة في شكل يحمل الطابع العربي برغم اختلاف الأفراد . قل هذا نفسه في كل شيء ، قله في الفنون على اختلافها . لقد كان للفن العربي طابع مميز تعرفه من أصغر قطعة فيه إلى أضخم مسجد أو قصر ، ولم تمنع وحدانية الطابع هذه أن تكون لكل قطعة فرديتها ومميزاتها ، ولكن ها هي ذي متاحف رجال الفن عندنا تفتح أبوابها هنا وهناك كل يوم ، فزر منها ما شئت ثم انبئني عن الطابع الذي يغلب عليها .

. . . اختر حفنة من المفكرين العرب ، اخترها كما اتفق ، تجدها قد مثلت كل عصور الفكر منذ فجر تاريخها إلى اليوم . . . أفنخطىء

لو طالبنا لهذا الشتيت المبعثر «بدماغ» مشترك يعضونه ويوحده ؟(١)

— ٤ —

وفي وقت من الأوقات ، فان حياتنا الفكرية والثقافية أذعنت بصورة مؤقتة لفكرة مفادها أن الفكر لا وطن له ، وأن المفكر الحر هو الذي يفلح في التحرر من سجن الأمة التي ينتمي إليها . بل لقد مضى الأمر إلى ما هو أبعد من ذلك عندما ظهرت فكرة تقول إن الفكر لا يرتبط بأرض أو وطن ، وان الفكر يستطيع أن يظهر ويتطور بمعزل عن أي تأثير للسياق القومي الذي وجد فيه .

وكان هذا التيار الذي أذعنت حياتنا الفكرية والثقافية لسطوته وسلطانه ردحاً من الزمن ، يغفل حقيقة لا يرقى إليها الشك ، وهي أن كل فكر يبدأ «قومياً» ثم يشرع فيما بعد بامتصاص المؤثرات التي تجعله ، شيئاً فشيئاً ، قابلاً للانتقال من إطار القوم إلى اطار البشرية . فأي شيء إذن هي فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطو إن لم تكن في جوهرها فلسفة اغريقية بكل معنى الكلمة ؟ . أي شيء هي هذه الفلسفة إن لم تكن تعبيراً عن عبقرية أمة معينة في حقبة زمنية معينة ؟ . وأي شيء هي فلسفة كانت وفيخته ونيتشه وهيغل ؟ . أليست هي التعبير الأمثل عن الأمة الألمانية في نزوعها إلى بناء دولتها القومية ، وفي احساسها بتفوقها ؟

(١) — انظر : ثقافتنا في مواجهة العصر — تأليف الدكتور زكي نجيب محمود — الناشر : دار الشروق — القاهرة — الطبعة الأولى كانون الأول ١٩٧٦ .

من هذا المنطلق ، تصح الدعوة إلى فكر عربي قومي واحد . ومن هذا البدء ، تصح المناداة بدماغ عربي مشترك .

— ٥ —

لكي نكون ، لا بد من أن نكون نحن . أي لا بد أولاً من أن نتعرف على أنفسنا . تلك هي مرحلة استكشاف الذات القومية . ثم يتلو ذلك خطوة أخرى ، وتتمثل في التعرف على خصائص هذه الذات القومية ، أي على مكونات هذه الذات . ثم يتبع ذلك إحياء لكل ما من شأنه أن يثبت دعائم هذه الذات القومية ، وهو ما يطلق عليه عادة اسم الاحياء القومي أو البعث القومي . ثم يلحق بذلك جهد موصول للانفتاح على العالم واكتساب كل ما من شأنه أن يضيف إلى الذات القومية .

هنا قد تنشأ عدة اشكالات ، في مقدمتها أن هذا الانفتاح قد ينتقص من هذه الذات القومية بدل أن يضيف إليها . وهذا أخطر ما في الأمر ، ونتيجته مرهونة أساساً بقدرة هذه الذات القومية على المجابهة والتشبث بالخصائص التي تمتلكها ، وبالمكونات التي تحدد معالم شخصيتها .

— ٦ —

التجربة القومية ليست صورة واحدة لا تتبدل ، لكن المهم في الأمر هو انه عندما يقوم الاتفاق على اختيار صورة معينة لهذه التجربة القومية ، فان الجهد كله ينبغي أن ينصرف في هذا الاتجاه . وبغير ذلك ، فان التجربة القومية تصبح تجارب قومية ، وبالتالي فانها تصبح ميداناً فسيحاً لصراعات لا تسفر إلا عن خسارة مؤكدة لجميع أطراف الصراع .

-٧-

وفي كثير من الأحيان ، فان نفراً ممن يدعو إلى فكر بغير وطن ، أي ممن يدعو إلى انتماء « كوني » بدلاً من الانتماء القومي ، يحاول أن يقيم تعارضاً لا لقاء بعده بين الفكرة القومية والفكرة العالمية ، أي بين الانتماء القومي والانتماء «الكوسموبوليتي» ، وتقوم هذه المحاولة على فكرة مفادها أن القومية والعالمية فكرتان لا تلتقيان لأنهما من طبيعتين مختلفتين ومتعارضتين . بل إن الأمر يمضي إلى ما هو أبعد من ذلك عندما يدعي هذا النفر بأن الفكرة القومية تبدأ قومية وتنتهي كما بدأت دون أن تملك مقدرة الانفتاح على تجارب الأقوام الأخرى وأفكارها ومعتقداتها .

الوقائع نفسها تشهد بعكس ذلك تماماً . وعلى سبيل المثال فان فلسفات كبرى شهدها العالم في بعض حقبه التاريخية بدأت فلسفات قومية ، لكن اشعاعها انتشر وامتد حتى بلغ أقاصي الأرض . من ذلك مثلاً أن الفلسفة اليونانية هي في نهاية المطاف محصلة العبقرية اليونانية في ميادين العقل . لكن ذلك لم يمنع هذه الفلسفة من أن تستفيد استفادة لا شك فيها من فلسفات أخرى انتشرت قبلها ، وأن تمتص من هذه الفلسفات أفضل ما فيها ، وأن تدخلها بعد ذلك في ذلك الوعاء الكبير القادر على الاستيعاب ، إن لم نقل القادر على الاحتواء ، وهو الفلسفة اليونانية .

كذلك فان كون الفلسفة اليونانية التعبير الأمثل عن عبقرية الأمة اليونانية في مرحلة من مراحل تطورها التاريخي ، لم يمنع هذه الفلسفة من أن تتحول شيئاً فشيئاً ، وبمرور الزمن إلى فلسفة لها صفة عالمية ، وذلك عن طريق التأثير في الفلسفات الأوروبية ، بل وفي الفلسفة العربية نفسها .

— ٨ —

« إن أشد الفلسفات تأثيراً ، على النطاق العالمي ، وأطول الفلسفات بقاء خلال الزمان ، هي فلسفات نشأت في ظروف قومية معينة ، واصطبغت بصبغة محلية خاصة ، ولكن الانسان عرف كيف يجد فيها أفكاراً تتجاوز نطاق الأصل الذي نشأت منه ، وتعلو على حدود الوطن الذي ظهرت فيه (١) » .

— ٩ —

ما يفتقر إليه نفر من المفكرين والكتاب العرب هو هذه النظرة إلى القومية ، وهي نظرة تقوم على فكرة أساسية تشهد الوقائع بصحتها وهي أن الفكر لكي يصير في نهاية المطاف عالمياً ، أي بمعنى من المعاني انسانياً ، لا بد له من أن يبدأ قومياً ، لأنه بغير هذه البداية لا يستطيع أن يكون شيئاً ذا بال ، انه بهذه البداية يستطيع أن يكتسب خصوصيته التي تمكنه في نهاية المطاف من أن ينتقل وأن يتفاعل وأن يؤثر ، وأن يصبح بالتالي فكراً عالمياً .

(١) آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة ـ تأليف الدكتور فؤاد زكريا ـ منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ ١٩٧٥ .

—١٠—

الخصوصية القومية هي البداية ، والتجربة القومية هي المدخل الطبيعي وهي المقدمة المنطقية للانفتاح على العالم والتأثر بثقافاته والتأثير فيها . ومن خلال هذا التفاعل بين الخصوصية القومية ، أي بين هذه التجربة القومية التي يمارسها شعب من الشعوب ، وبين الخصوصيات الأخرى ، تتسع آفاق هذه الخصوصية وتباشر تأثيرها بحيث تملك في نهاية المطاف أن تصبح مقبولة خارج نطاق القوم . وبهذا المعنى تغدو الفكرة التي بدأت قومية ، فكرة عالمية ، دون أن تفقد صلتها بجذرها الأصلي .

★ ★ ★

معنى حب الأمة

حافظ الجمالي

الموقف القومي الجدير بالمواطن العربي في أيامنا هذه ، هو الاعتراف صراحة بأننا في حالة لانحسد عليها من ضعف صور التقدم ، واننا في حاجة ماسة الى مجابهة هذه المشكلة دون مواربة ، اولف ، او دوران ، وأن نجد أخيرا أن على تفكيرنا ألا يقف في منتصف الطريق ، بل يجب ان يمضي الى النهاية فيه .

ولئن لاحظ الأستاذ « بيرك » أن العرب لم يتقدموا كثيرا ، في السنين المئة الأخيرة في معرفة ذواتهم ، على الرغم من دراسات لاتخلو من القيمة هنا وهناك ، فنحن نظن :

١ — أن معرفتنا ذاتنا شيء أساسي جدا ، وأن السؤال الحقيقي هنا هو : هل نحن أولئك الذين قفزوا الى صدر التاريخ في أقل من مئة سنة ، أم نحن هؤلاء الذين يتهمون بكل تخلف؟ وبكلمة أخرى ، هل نستطيع

دوما أن نكون مثل اولئك الذين قفزوا الى صدر التاريخ لأننا ابناؤهم وأحفادهم ، وفي وسعنا دوما أن نكون مثلهم ؟ أو أن ذلك خطأ تاريخي أو ضربة حظ ، فلن تتكرر ابدا ؟

٢ — ولما كان الجواب عن التساؤل الأول معروفا سلفا بل هو موضوع قرار واختيار ، وليس موضوع ارغام واجبار ، لأنه مامن أمة في الأرض مغلقة على التقدم ، فان السؤال الاساسي يصبح هو التالي : في أي الشروط ، الموضوعية ، عقائدية كانت ام غير عقائدية ، تستطيع حقا ان تتقدم ، وتقفز من جديد الى صدر التاريخ ؟

٣ — واهم سؤال بعد ذلك هو كيف نترك هامشا كافيا من الحرية لمعالجة هذا الموضوع ؟

فاذالم نفعل فنحن، بالتأكيد نغامر بمستقبلنا كله ، الا اذا كنا نظن أن سيرورة التطور التلقائية ستقفز بنا الى حيث نريد ، عفويا ، من غير معاناة ، ولا اعمال فكر ، ولا تأمل ولكن بالبديهة والا رتجال ، كما يقول الجاحظ في حديثه عن سجية العرب في الكلام والشعر .

. . .

١ — ونريد الآن أن نتناول هذه الأسئلة الثلاثة بالبحث بدءاً من أولها . ذلك أنها — فيما ارى — هامة جدا ، بل مصيرية حقا . أفليس صحيحا أننا قفزنا الى صدر التاريخ في أقل من مئة عام ؟ أو ليس صحيحا كذلك أننا ملكنا ناز بدة العلم القديم في اقل من قرنين ؟ أو ليس صحيحا أيضا أن العرب هم الذين جزأوا العلم من خصائصه المحلية ، فلم يعد علما فارسيا ، أو مصريا ، أو هنديا ، بل أصبح « العلم » العام الشامل ، بلا وطن ، ولا جنسية ، كما

يقول آرنالديز أستاذ علم الاسلاميات في السوربون ؟ أو لسنا نحن ، على مايقول هذا الأستاذ نفسه ، الذين جعلنا العلم اجرائيا ، يستفاد منه في الواقع بالاضافة الى صفته النظرية ؟ أو لم تكن الدنيا كلها تقصد مشرقنا لتغترف منه الثقافة ؟ وهل كان لأحد أن يدعي شيئا من العلم ، ان هو لم يسمع دروس اساتذة دمشق ، وبغداد والمدينة ؟ وفي الميادين الحضارية المختلفة ، وحتى في فن البناء والعمارة ، هل يعرف العالم روائع كثيرة كقصر الحمراء ، وجامع قرطبة ، وأمثالهما مما كانت تمتلىء به الأرض العربية ، حيثما كان ؟

وعلى سبيل الاشارة وحدها « نذكر قصر الخليفة المتوكل المسمى باسم « بلكوارى » وهو أهم بناء لاتزال أساسه محفوظة لنا ، في سامرا ، انما شيد على طراز قصور المدائن الفهلوية ، من حيث التصميم العام ، وتخطيط المساحات ، وشكل الواجهات . وهو مستطيل يبلغ طول كل من جانبية ثلثي الميل تقريبا ، وعلى الجهة الغربية المنحدرة نحو النهر ، مقابل السطائح ، كانت تنهض ثلاثة عقود من آجر ، تقود الى القسم المخصص للسكن ، وقاعات الاستقبال العامة ، وكانت هذه ، مجتمعة على شكل صليب ، حول أروقة داخلية ثلاثة يحيط بها عدد من غرف الاستقبال والحمامات ، وغرف الخدم والى الشرق كانت تحاذي القصر حديقة ذات شلالات ، والى الشمال ، كانت بركة ماء عظيمة تتوسط السراديب والآبار . . . . ونذكر كذلك « الجامع الكبير الذي بنيت مئذنته فوق قاعدة طولها ٣٢٨ يردة ، والذي كان طوله يبلغ « ٢٦٠ » مترا ، بعرض قدره ١٨٠ مترا ، ويستغرق صحنه الداخلي ، الموزع على خمس وعشرين بلاطة ، أربعة وأربعين الف م٢ ، مقابل ١٥١٦٠ م٢

للفاتيكان ، و ٦٨٩٠ م٢ لكنيسة (جامع) أيا صوفيا (١) .

ولا ريب أن امتداد الفتوحات ، واتساع الحضارة ، وضخامة العمران ، وارتقاء صور العلم والفن والأدب والموسيقى ، الى اعلى مستوى عالمي ، كان معروفا في ذلك الحين ، لاتملك الا أن تعبر عن «شخصيتنا العربية» القادرة على الصعود الى كل سماء ، والتطلع الى كل أفق .

وليس مانشأ عن هذه الشخصية في تلك العصور الا مرتسمات لهذه الشخصية ، وان كان تهدم ذلك كله صورة أخرى من صور هذه المرتسمات ، فلقد كان تاريخنا يهدم أحيانا ، حتى لقد اندثر قصر المتوكل وجامعه الكبير ، على حين ان آثار الفرنجة المعاصرة ، أو القريبة ، ظلت باقية ، مع شيء من الترميم طبعاً ، ولكنها باقية على كل حال ، وليس بالأمر الذي لامعنى له أنه لم يبق من كل مابناه العباسيون في بغداد الا القليل القليل ، كالمدرسة المستنصرية مثلا ، الا أننا كذلك كنا نبني أيضا ، فمن نحن اذن ؟ أولئك الذين كانوا يبنون ، ويهدم تاريخهم مابنوا ، أم نحن أولئك الذين كانوا يهدمون فقط ، بحيث لم يبق للأجيال المعاصرة ماتراه من آثار الاقدمين الا ماهو أقل من النذر اليسير ؟

والمهم في هذا السؤال ، أن نعرف ببعض اليقين أننا كنا قادرين دوما على التحليق في الاعالي ، ولو أن قدرتنا على الهبوط كانت معادلة للقدرة على التحليق ، وإذن فليس بالأمر العسير أن نقرر أننا لسنا أمة متخلفة بحكم طباعها ، ومستوى عقولها ، ولكن علينا مع ذلك أن نجد معنى لبعض التجليات الأخرى ، التي ظهرت في مجال التهديم ، فلماذا كنا نبني دوما ، ودوما كنا نهدم مانبني ، لتظل حصيلة مافعلنا صفرا ،

(١) تاريخ الشعوب الاسلامية . الجزء الثاني . ترجمة نبيه أمين فارس ، ومنير البعلبكي ، ص : ٥١ .

تتجاوزه بقوة أحيانا ، ثم تعود اليه ؟ أولا يذكرنا وضعنا العربي العام اليوم بعهدنا الجاهلي الذي سبق ظهور الاسلام مباشرة ، على الرغم من اختلاف الاشكال الخارجية ، وصور الحيـــاة ؟

ليس اذن خطأ تاريخنا أننا سمونا الى الاعالي ، وليس ماأصبناه من أمجاد ، ضربة حظ عابرة. ولولا أن ذلك ميسور لطبائعنا ، لما أصبنا شيئا ، ولكن أليس الانهيار والانقراض والتخلف والانحلال والتمزق ، صورا أخرى كامنة أيضا ، في هذه الطبيعة ، شأنها في ذلك شأن امكانيات السمو ؟ وعند ما نعزو كل ماأصابنا الى العوامل الخارجية ، والاستعمار ، والامبريالية ، والصهيونية ، ونبرىء أنفسنا بكل هذه القوة ، ألا نكون قد عدنا ، ولو جزئيا ، الى المنطق الصبياني الذي سبق ان تحدثنا عنه في أوائل هذا المقال ؟

ونقول على سبيل التبسيط : لئن كانت نزعتنا الحياة والموت ــ بلغة فرويد ــ مقترنتين بقوة في طبيعتنا ، فهذا يعني أننا نستطيع أن نعلو مع الحياة ، ونهبط مع الموت باستمرار ، وأن معرفة الذات القومية ، المسلحة بوعي كامل لنزعاتها ، تستطيع بالارادة من جهة اولى ، والتربية من جهة ثانية ، أن تعيد صياغة نزعاتها من جديد ، لتنمي ارادة الحياة بأكبر قوة ، وتضعف ارادة الموت ، بأكبر قوة ، وبمقدار ماتكون التربيـــة والوعي ، قادرين على انشاء هذه الصياغة الجـــديدة ، نستطيع القول : اننا لن نكون مثل اجدادنا فحسب ، بل سنكون كذلك أفضل بكثير منهم ، بحكم ماتهيئه الحياة المعاصرة من اسباب لنمو الحياة ، وتقدمها ، وكذلك بحكم مايملكه العرب من ثروات بترولية مؤقتة ولكنها ضخمة (١) ، وثروات زراعية كبيرة يمكن ان تكون دائمة ، وكذلك

بحكم صور عديدة من الثروات المعدنية المنتشرة في كل الارض العربية . الا أن هذا كله طموح ، وعلينا أن نعرف بوضوح أنه لايتحقق تلقائيا ، وكذلك فانه لايتحقق بدعوات طيبة ، مهما بلغت من السمو ، كدعوات الأفغاني ومحمد عبده والكواكبي ، بل لابد من أداة جماهيرية واسعة الانتشار ، كالأحزاب العقائدية مثلا ، ولكن بشرط واحد ، هو ألا يكون الحكم غايتها المباشرة ، واذا هي وصلت اليه ، فـلا بد لها من صور كثيرة من مراقبة النفس حتى لاتخلط بين الطموح القومي والمقاصد الآنية للحكم . وبصورة خاصة ، يجب ان تعكس حركة الارتخاء الطبيعية ، التي تجعل الخلفاء ، دون مستوى الزعماء ، والأجيال التالية ،أدنى طموحا من الأجيال السابقة ،وأحسب أن هذا لن يتهيأ ، ولن يتحقق الا في جو عام من الحرية ، والحكم الديمقراطي ، أو على الأقل ذلك الحكم الذي يفسح المجال دوما لكل صور حرية التعبير ، حتى لاتكبت مراقبة الوجدان العام وتنحدر المطامح الى درك المطامع .

ولئن كنا نكتفي بالاشارة العابرة الى هذا الشرط ، فان من الواجب ، مع ذلك ان ننبه الى خطورته العنيفة . اذ ليس في التاريخ المعروف حركة بدأت ، الا وهي في أوج مستواها من الطهارة .الا أن هنالك شيئاً يشبه القانون الطبيعي ، يجعل هذه الطهارة تتدنى أكثر فأكثر مع كل جيل . وهكذا يروى عن النبي (ص) قوله : خير الأجيال ، جيلي ، ثم الذي يليه ، ثم الذي يليه . . . . وبهذا يمكن تأويل نظريات ابن خلدون ، في أجيال الدول الثلاثة ،أجيال الانشاء وأجيال الاستقرار وأجيال الانهيار ؛ اذ لامجال لأن يكون كل منها الا ادنى من الذي سبقه . واذن فلا بد لوقف هذه الحركة الطبيعية ،من صيغة جديدة للتنظيم ، تهدف قبل كل شيء ،

الى عكس هذه الحركة الطبيعية، وقلب اتجاهها ، بحيث يكون كل جيل أفضل من الذي قبله .

٢ — واذا اتضح لدينا أننا أبناء اجدادنا حتما ، وأننا لسنا بقادرين على أن نكون مثلهم فحسب بل أن نكون أفضل منهم ، فقد اتضح لدينا في الوقت نفسه، أن النسج على منوال أفضل من منوالهم ليس موضوع ارغام بل موضوع قرار واختيار ، بمعنى أنه ليس محتوما علينا ، ولا هو مكتوب في اللوح المحفوظ مثلا ؛ أنه يمكننا ذلك كله ، بل بمعنى أن هناك « مجالا حرا » نستطيع معه ، ان شئنا ، أن نبني أحسن مما بنوا ، وأن نفعل أحسن مما فعلوا ، وأن هذا المجال الحر لا يملأ الا بارادة حرة ، تقرر أن يصبح التاريخ ملكا لها ، لا أن تكون هي ملك التاريخ ، وأن تصنعه هي ، لا ان يصنعها هو . وعندما لا تكون الارادة واعية حقا لما تريد ، فأغلب الظن أن الأمة تكون بيد الاحداث العشوائية ، تفعل بها هذه ماتريده والغالب ان هذا الفعل لايمضي الا في مجرى الانحدار . وأكثر من ذلك أنه حتى عنـد ما تكون الارادة واعية والتاريخ مخططا ، وتكون الأحداث بيد الانسان ، الى حد ما ، فان من النادر ان يصيب الانسان هدفه ، طبقا للمخطط الذي وضعه له . وفي الوطن العربي ثورات تقدمية ، وصور اخرى من الحكم الرشيد بدرجة أو بأخرى ، ولكن مامن واحدة من هذه الثورات ولا صورة شبه رشيدة من صور الحكم ، رأت حقا ان ماأرادته قد تحقق لها ، بدرجة معقولة ، أو مقبولة ، وكثيراً ما رأت أن هدفها كان شيئا ، وأن ماتحقق كان شيئا آخر ، كل القضية هنا ، أننا ، حتى مع الوعي ، قد نضل الطريق ، وتغلبنا الاحداث ، فكيف تكون الحال ، من دون هذا الوعي ؟ .

ويبقى علينا الآن ، أن نعين الشروط التي نستطيع في اطارها ، أن نملك زمام التاريخ ،لكي نقفز الى قممه ،ومن الصعب ، بلا ريب ، ان نعين كل هذه الشروط ، غير ان هنالك ملاحظتين هامتين :

آ ــ اولاهما أن الانسان ، المواطن ، الفرد ، من أي مستوى كان ، وعلى أى صعيد كان عمله ، هو ، أولا وأخيراً ، صانع التاريخ ، واني لأتخيل مجتمعنا ، يقوم فيه كل مواطن بعمله ، ويجوده ، ويخلص له ، ويرقى به ، ويعطيه كل نفسه ، وأتخيل بالمقابل مجتمعا آخر ، كل انسان فيه ، ضيق بما يعمل ، مغلق على الاخلاص له ، كاره له ، لايعطيه من نفسه الا أقلها ، أفيمكن لهذين المجتمعين ان يكونا في التاريخ على مستوى واحد ؟.

وهنالك من يتحدث عن الجماهير ، وعصر الجماهير ، كما لو أن الناس يجتمعون كل يوم ، في الساحات العامة ، للتظاهر والاضراب ، وكما لو أن الجماهير شيء مستقل عن الافراد ، وفوق هؤلاء الافراد ، والغاية دوما هي الحط من شأن الفرد ، واعلاء شأن الجماعة ، نظريا على الاقل ، حتى لايسأل انسان مفرد عن حقوقه كمواطن وحتى يكون هنالك جواب جاهز لكل فرد قد يطالب بهذه الحقوق . أما في الحياة العادية التي هي حياة كل يوم ، فان الشيء المهم ، هو الانتاج الفردي ، وهنا نلاحظ أن انشاء انسان ما ، يحسن صناعة الحذاء الجيد ، يحتاج منا الى جهد غير قليل ، ورعاية غير ضئيلة لهذا الانسان . فكيف يمكن ان نحلم بانسان يحقق هذه القفزة بنا الى صدر التاريخ ثم لانراكم فوق رأسه الا كل انواع الريبة والحذر ، وفقدان الثقة ، ونشبعه كبتا وقمعا وخوفا ؟

ان شرط الانسان ، في كل مجتمع ، هو الذي يصور سلفا تاريخ هذا المجتمع .ولا ريب ان عرب الجاهلية كانوا سيبقون الى ماشاء الله ، في الأوضاع التي وجدهم عليها النبي (ص) . غير أن مجيء هذا النبي ، وتغييره العميق لشرط الانسان ، هو الذي قفز بهؤلاء العرب ، الى ماقفزوا اليه ، ومن البداهة بمكان كبير ،أن نفهم أن تغير شرط الانسان ، لايعني اية صورة من صور التغير ، بل الصورة الايجابية وحدها ، وارتقاء حقوق الانسان .

ب — والملاحظة الثانية هي ان الاعتقاد بقدرة شعبنا على قلب معادلة التخلف ، والمضي صعدا الى شواهق التاريخ ، تلزمنا بالثقة به ، والاطمئنان له ، والنظر اليه بعين التفاؤل ، ولا مجال في مثل هذه الحال لأي نظام « وصائي » يقدر أن الشعب لايفهم وأن علينا ان نتوب عنه ، والا نطلعه على أي خبر ، وأن نوهمه دوما انه حيث يجب أن يكون . وبديهي ان كل شعب نرتاب فيه ، ونحذر منه ، ونقدر انه سيخوننا اليوم او غداً ليس بالشعب المعد لصعود التاريخ ، أو ليس بالشعب الذي يجب ان نقوده نحن .

٣ — وآخر سؤال هو في الحقيقة تساؤل عن مدى الحرية في تناول هذاالموضوع اوذاك،أو عن الهامش المتروك لتناول هذه المواضيع ،وبحثها. وعندنا أنه كلما ضاق هذا الهامش ، قلت البحوث الجدية وأعرض الناس عن التفكير ، وعدنا شئنا ام أبينا الى غيبيات العقل الشرقي في الاعتقاد «بخاتم لبيك ». ومنذ الف سنة ، ونحن نتخلف ولانتقدم ، ونهبط ولا نصعد ، ونضعف ولا نقوى ، أفلا يحتاج هذا الموضوع اذن الى اعادة

بحث وتفكير ، وكيف للتفكير ان يكون تفكيراً ان لم يكن حرا ؟ ومن المؤكد أن هؤلاء الذين يملكون الحلول الجاهزة ، يستغنون عن التفكير نهائياً ، ويقاومون كل تفكير جديد ، لكن الحلول الجاهزة ، والعقائديات الكبرى ليست الا اسطورة « خاتم لبيك » في ثوب جديد.غير أن الانسان ينسى انه حتى اذا كان يملك الحلول الجاهزة فعلا فانه بحاجة دوما الى مجموعة اجهزة ، تحسن تطبيقها ، وتجيد فهمها ، فهل نحن متأكدون أننا نملك الحل الجاهز اولا ، ثم الانسان الذي يحسن فهمه وتطبيقه .

والخلاصة : ان حب الانسان لأمته ، أمر طبيعي جداً ، معقول جداً ، وقلما تجد انساناً لايحب وطنه أو لايريد له الخير ، أو لايتمنى ان يكون أجمل الأوطان ، وأرفعها حضارة ، وأرقاها سمواً اخلاقياً.ولكن أكثر الناس في بلادنا العربية يعزفون عن المشاركة في الحياة العامة ، خوفاً من مخاطرها ، وهنا تبدأ مأساة اولئك الذين انقلب حبهم لوطنهم من الحب العادي الى الحب المسؤول ، ذلك أن هؤلاء يرون أنهم مسؤولون فكريا عن حياة وطنهم وتقدمه ، بمقدار ماهم مسؤولون عمليا ، أما على صعيد الفكر فأظن ان من طبيعة الأشياء انه كلما ازداد الفكر عمقاً ، ازداد صدقاً ، وأنه ليس على المفكر أن ينظر الى حال امته ، فيقلب أسودها أبيض ، وشرها خيرا ، وأقل من ذلك ان يراها في أحسن حال ، ولايرى لها عيباً ، فاذاهو تخلى عن هذا الموقف الذي يجانف الحق ، ويزخرف الشر ليجعله خيرا ، فان عليه ألا يكتفي بظواهر مايرى من ثغرات فحسب بل عليه ان يحاول تحليلها بأكبر العمق ، ماضيا مع التفكير الى أبعد مداه ، ومتجاوزا حدود الوصف الى التعليل ، ولاسيما تعليل الواقع العربي الذي لايصح القول إنه واقع اليوم فحسب ، بل هو كذلك ، واقع الحياة

العربية منذ الف عام تقريبا ، وعندما يصل المفكر الى هذه الغاية ، فلا ريب ان عليه أن يبحث عن وسيلة الخلاص ، بالطريقة التي يراها مناسبة ، آخذا في حسابه ، أن الفكر المكتوب وحده ، عاجز عن أن يكون وسيلة ناجعة للخلاص .

ولاريب انه سيرى في آخر المطاف ، أن هموم العرب كبيرة ، وكذلك مطامحهم . وبطبيعة الحال فان التصدي لمثل هذه المهمات الجليلة ، أعني ازاحة هذه الهموم ، من جهة اولى ، وتحقيق المطامح العربية ، من جهة اخرى ، يحتاج الى « رجال » بكل ما لهذه الكلمة من معنى ، وكلما اشتدت الرجولة هنا كنا اقرب الى بلوغ مطامحنا ، والعكس بالعكس ، ويبقى ان نعرف بم تتميز الرجولة الفعلية عن الرجولة الصورية : أبمزيد من الاخلاص ، أم بقلة منه ، وبعزائم قوية ، أم بعزائم ضعيفة ، وبالغيرية أم بالانانية ، وبالمثالية أم بالانتهازية ، وبروح التضحية أم بروح النفعية ؟ ذلك أن نوع رجولتنا هو الذي سيرسم صورة مستقبلنا ، ومن العبث ان نظن أن النفوس الدنيئة تستطيع ان تحقق آمالا سامية .

ولكن حتى لو اقتصرت مهمة المفكر على التفكير وحده ، فانه لابد من هامش واسع من الحرية لنشر مثل هذا التفكير واذاعته ، فاذا نحن لم نتمتع بهذه الحرية ، كان لابد من القبول بالسائد من « الحلول الجاهزة » . ولكن هذه لاينقصها الا شيء واحد ، هو البرهان على أنها تستطيع التلاؤم حقاً مع الأوضاع العربية القائمة ،

شعرنا الحديث
بين «الإشارة» و«الثورة»

د. بسام ساعي

تختلف طبيعة الشعر ، وأوزانه خاصة ، باختلاف الشعوب التي تبدعه ، فلكل أمة بيئتها وعاداتها وتراثها وطبيعة أفرادها المتميزة ، ومن هذا الاختلاف ينشأ تنوع التعبير الفني – ومنه التعبير الايقاعي – لدى الأمم .

فوسيقى البدائيين غير موسيقى المحدثين ، وموسيقى الشرق غير موسيقى الغرب، بل إن الموسيقى الشرقية نفسها لتختلف باختلاف بيئاتها ، مهما تجاورت هذه البيئات أو تشابهت ، فالموسيقى الصينية تختلف عن الهندية أو الايرانية أو التركية أو العربية،والموسيقى العربية نفسها تختلف بين المنطقة والأخرى ، فهي في مصر غيرها في السودان ، وفي كليهما غيرها في السعودية وغيرها في العراق ، بل أنها لتختلف ضمن حدود القطر العربي الواحد ، فوسيقى اغاني الصعيد المصري غير موسيقى الشمال ، وموسيقى الجزيرة السورية غير موسيقى الساحل السوري، وهكذا .. إن هناك فروقاً حضارية دقيقة بين الشعوب — بل بين القبائل المتجاورة إذا اختلفت سمات حياتها – هي التي تلون المنابع الموسيقية عندها .

والشاعر موسيقي ، آلته قلبه ، واوتاره لسانه ، وانغامه حروفه ، انه يعزف على هذه الآلة الخاصة لأنه لايجيد العزف على غيرها ، ولانه يحس بقوتها السحرية الخاصة التي تفوق في وضوحها قوة السحر في الآلات الموسيقية الأخرى . ومهما اختلفت هذه الآلات فلا بد للشاعر من أن يصدر مثلها عن المنبع الموسيقي الخاص بأرضه ، وهكذا صدر الشعراء

العرب عن بيئة الجزيرة العربية المميزة ، فكانت الأبحر الستة عشر واشكالها العديدة المتمثلة بالزحافات أو العلل الطارئة عليها .

ويؤذن دخول العرب في حضارات جديدة عن طريق الاسلام بتغير في منابعهم الموسيقية — ومن ثم الشعرية — فكانت حركات التجديد العروضي المعروفة في العصر العباسي ، ثم كانت الموشحات في الاندلس مما لا مكان لتفصيله هنا .

وكان العصر الحديث رافداً جديداً — وثراً هذه المرة كما لم يكن في أية مرة — يلون منابعنا الموسيقية تلويناً حادا وعنيفاً ، كما يفرض نفسه على كثير من وجوه حياتنا الأخرى .

ولهذا التحول ، الذي مايزال يتفجر كل يوم مع تفجر الثورات العلمية والفكرية والسياسية المعاصرة ، أثره في وجوه الابداع الفني المتبض بالقناعات متسارعة ومتغيرة لايغيب معها نظر الانسان الحديث الباحث عن الجديد في كل شيء .

وكانت أول التماعة على وجه شعرنا الحديث عروضية المنطلق . وعلى الرغم من أنها اكتفت بتحطيم الوحدة الخليلية « البيت » والاعتماد على « التفعيلة » منطلقاً لها ، ظلت بمثابة الشرارة الأولى لومضات كثيرة متتابعة على وجه الشعر العربي .

وكانت الالتماعة الثانية في الخمسينات — مقابل الحركة الأولى — فكرية تتجه نحو المضمون ، وكانت آتية مع رياح الاشتراكية التي بدأت تهب على الوطن العربي في تلك الفترة .

وما لبثت هاتان الحركتان — العروضية والفكرية — أن التقيتا ، واحتكرتا مادعي بالشعر الواقعي ، حتى كاد الناس يظنون كل عشر تفعيلة واقعياً اشتراكيا ، وربما توقعوا العكس أيضاً .

ولكن الواقعيين ظنوا أنهم ، باحتكارهم شعر التفعيلة ، قد حصلوا على كل شيء فاستراحوا على امجاد « تفعيلاتهم » وراحوا ينشدون قضايا وطنهم من فوقها واستغرقهم الغناء حتى فاتهم أن ينتبهوا إلى أنهم قد استنفدوا اصواتهم وأسماع الآخرين ، بعد أن شدهم النظام الجديد إليه في اوائل الخمسينات ، وإن اناشيد الواقعيين اصبحت لاتختلف ، رغم بهرج التفعيلة ، عن البيانات الرسمية والتعليقات السياسية الصحفية أو الاذاعية .

ولا شك أن شعر التفعيلة قد وجد في اساسه تلبية لحاجة حضارية ملحة في نفوس الجيل ، وكأن الآذان الحديثة – ومن ورائها العقول والقلوب – وجدت حاجة ملحة لزيادة وتر ما ، أو اكثر ، على قيثارة الشعر القديم ، بشكل تستطيع معه القيثارة المطورة أن تصعد الانغام الحضارية الدقيقة التي أصبح الناس يحسونها في داخلهم ، فكانت الأوزان الخليلية بمثابة تنظيم لرقصات بدائية حادة الايقاع لا تتناسب ورهافة النفوس الحديثة التي تميل إلى الدقيق اللماح من كل شيء ، سواء في الاصوات أم الروائح أم الالوان .

ولكن حركات التجديد التي مرت قديماً بالشعر العربي لم تستطع أن تلغي الأوزان الخليلية ، بل استمر القديم إلى جانب الجديد . لتنتهي حركات التجديد من ثم إلى التلاشي التدريجي ، مع بقاء القديم واستمراره .

– ٢ –

ولسنا الآن في صدد فلسفة الحركات العروضية القديمة وبيان سبب اضمحلالها ، بل في كشف مدى حاجتنا إلى الانواع العروضية الجديدة ، فهل هي وحدها الاشكال التي يمكن أن تستوعب تجاربنا الانسانية المعاصرة ، أم أن الاشكال العروضية القديمة ما زالت تصلح لتلك المهمة ، وإذا كان الأمر كذلك ، فهل كان من الضروري ظهور الانواع الحديثة . ثم هل من حق هذه الانواع أن تلغي القديم ، وهل يحق القديم أن يقف عائقاً في وجه الحديث .

إن الاجابة التي يطرحها النقاد أمام هذه التساؤلات تتلخص في أن المضمون الثوري يحتاج إلى شكل ثوري ، لا لمجرد تحقيق الوحدة الفنية بين الشكل والمضمون ، بل تحقيقاً لسلامة المعنى ، « فإذا اراد الشاعر أن يكون ثوريا في روحه تقليديا في ظاهره ، فإن هذا من شأنه أن يجعل القصيدة مضطربة فيما تدل عليه من موقف ، وإن كان مضمونها ثوريا مائة في المائة ، فالشكل والمضمون في هذه الحالة لا يتداخلان ولا يتجاذبان ، كما هو المفروض»(١) فهل يتحقق هذا الشرط في الشعر السوري أو العربي الحديث ؟ وهل لا بد للمضمون الثوري الجديد من شكل ثوري جديد ؟ وبتعبير أشمل : هل لابد للمضمون الجديد من شكل جديد ؟ .

لقد غيرت الحركات الفكرية المتقدمة في الانسان العربي أوجها حضارية كثيرة

(١) عز الدين اسماعيل . الشعر في اطار العصر الثوري ص ، ٢٨ . بيروت : ١٩٧٤ .

ولكن العصر الحديث وصل في تأثيره إلى اعماق الانسان العربي وجذوره الضاربة في الأرض ، فأحس أنه يحتاج إلى فضاء جديد يمد فيه اغصان شجرته المتنامية . إن هناك عناصر انسانية جديدة ومن نوع شديد الخصوصية تحتاج إلى اشكال أكثر مرونة للتعبير عنها .

وارتباط العرب المستمر بالاوزان الخليلية هو ارتباط عاطفي وقومي – وربما ديني – أكثر منه علميا . وهذا يعني – كما يظهر من العبارة – أن الارتباط العلمي غير منفي ، وإن بدا دون الارتباطات الأولى وضوحاً . ولقد اكتسب الشعر العربي منذ وجوده صفة غنائية خطابية تجعله يتوجه إلى الوجدان العاطفة أكثر منه إلى العقل ، ولئن كان شعراء العصر العباسي خاصة قد افادوا من علوم العصر في اغناء شعرهم.لقد كانت نتيجة ذلك على الأغلب اغناء عنصر التأثير العاطفي فيه.كان الشعر بمثابة غذاء روحي لاعقلي ، وربما جعله أكثر استحقاقاً لاسمه ، فناً شعرياً ، من الانواع الحديثة التي تتوجه على الاغلب إلى العقل أكثر مما تتوجه إلى العاطفة .

– ٣ –

ويكاد يكون من المستحيل تجريد الشعر الخليلي من عنصره الغنائي ، لأن الغنائية ملازمة لطبيعة التركيب الشعري الذي يفرضه كل من الوزن والقافية معاً ، ومهما حاول الشاعر أن يتخلص من رمال هذه الغنائية فسوف يظل يغوص فيها مادام خاضعاً لنفوذ الوزن والقافية .

فهل تتنافى الغنائية والعاطفية مع الثورة ، ومن ثم هل يتعارض الوزن والقافية الخليليان مع المضمون الثوري ؟ هذا ما سوف نضعه الآن موضع الدراسة في مقارنة نجريها على قصيدتين للشاعر نزار قباني ، وقد اجتهدنا أن تكونا متقاربتين في موضوعهما وزمن تأليفها على أن تكون احداهما خليلية والثانية من شعر التفعيلة .

أما الخليلية فهي « افادة في محكمة الشعر »(١) القاها الشاعر في مهرجان الشعر التاسع في بغداد ١٩٦٩ ، ولعلها أشد قصائد نزار « عمودية » ، فهي ذات قافية واحدة وبحر واحد وطول لانعهده لدى نزار قباني (بيتان ومائة بيت) ، ثم أن الشاعر بدأها ، على عادة العموديين القدماء ، بمقدمة غزلية طللية بعد القائه التحية على العراق :

---

(١) نزار قباني . الاعمال السياسية ص ، ٦٤ – ٨١ . بيروت : ١٩٧٥ .

مرحبـا يا عراق . . هل نسيتني بعد طول السنين سامراء ؟
مرحبـا ياجسور .. يانخل . . يانهـــــــر وأهلا ياعشب . . يا أفياء
كان عندي هنـــا أميرة حب ثم ضاعت . . أميرتي الحسنـاء
أين وجه في الأعظمية . . حلـــو لورآته . . تغـار منه السماء
انني السندبـــاد مـــزقه البحــــــــــر وعينـا حبيبتي الميناء

وهو يفهم جيداً – كما يظهر من هذه الابيات – دور المقدمة الطبيعي الذي كان الشعراء القدامى يسندونه إليها ، عندما كانوا يصبغونها بصبغة الموضوع الذي يقبلون على الدخول فيه.فأميرة الشاعر الحسناء، التي كانت له في الأعظمية ثم فقدها ، ليست الا رمزاً للحضارة العربية التي فقد الناس ، والشاعر ، وجاههم بها بعد هزيمة ١٩٦٧ .

وبعد هذه المقدمة ينتقل إلى موضوعه الاساسي : النكسة ، ويبدأ بنفسه ، بالشعراء الذين يقولون مالا يفعلون :

ياحزيران . . ماالذي يفعـــل الشعـــــــــــر وماذا أعطى لنـــا الشعراء ؟
كل عـــام نأتي لسوق عكــــاظ وعلينا العمائـــم الخضـــراء
ونهـز الرؤوس مثل الدروايــــــــــش وبالنار تكتـــوي سينـــاء
كل عام نأتي . . فهذا جـــريـــــر يتغنّى وهـــــذه الخنســـاء
نصف أشعـــارنـا نقوش . . وماذا ينفع النقش حين يهوي البناء ؟

ثم يتحدث عن موقفه من شعراء التطرف والغموض رافضاً المتاهات التي أدخلوا الشعر فيها :

ذبحتنــا الفسيفســاء عصـــــورا والدمى والزخارف البلهـــاء
نرفض الشعر مسرحـا ملكيـــا قتلتنا القصيدة الكيميـــاء
نرفض الشعر مسرحـا ملكيـــا من كراسيه يحــرم البسطـــاء
نرفض الشعر أن يكون حصانـــا يمتطيه الطغـاة والاقـــويـــاء
نرفض الشعر عتمة ورمـــــوزا كيف تستطيع أن ترى الظلمـاء

لقد استطاع نزار ؛ بتلك اللهجة الواقعية البسيطة التي اشتهر بها ، أن يعبر عن أدق مشكلات العصر واخطرها : الدور السلبي للشعر في المعركة ، تعالي اصحاب القصيدة الحديثة عن الشعب بغموضهم والغازهم ، خنوع بعض الشعراء أمام الحكام .

ثم يعود نزار قباني إلى الحديث عن دور الشاعر في المعركة و « التزامه » حتى الموت أو « الصلب » ويضعه في مقارنة مع الفدائي – الشاعر الحقيقي الوحيد – من غيران يخرج عن لهجته الواقعية البسيطة :

يصلب الانبياء من أجل رأي   فلماذا لايصلب الشعراء
الفدائي وحده . . يكتب الشعـر   وكل الذي كتبنا هـراء
عندما تبدأ البنادق بالعزف   تموت القصائد العصماء
مالنا مالنا . . نلوم حزيران   وفي الأثم كلنا شركاء

ثم يخرج بنفسه إلى الموقف الذي يؤدي إلى « الصلب » حين يضع حكام العرب تحت مطارقة قلمه ، ويحاسبهم على كل قضية تشغل أذهان العرب ، على فلسطين :

وفلسطين بينهم . . كمزاد   كل شار يزيد حين يشاء

وعلى الوحدة :

وحدويون . . والبلاد شظايا   كل جزء من لحمها اجزاء

والاشتراكية :

ماركسيون . . والجماهير تشقى   فلماذا لا يشبع الفقراء ؟

والعروبة :

قرشيون . . لو رأتهم قريش   لاستجارت من رملها البيداء

والتمزق الداخلي :

لايمين يجيرنا أو يسار   تحت حد السكين . . نحن سواء

والتمزق الخارجي :

لو قرأنا التاريخ ماضاعت القدس   ضاعت من قبلها (الحمراء)

ثم النكسة :

يافلسطين . لا تنادي قريشاً   فقريش ماتت بها الخيلاء
لاتنادي الرجال من عبد شمس   لا تنادي . لم يبق إلا النساء
ذروة الذل أن تموت المروءات   ويمشي إلى الوراء الوراء

مرعـــامان . . والمسيـــح أسير في يديهـــم . . ومـــريم العذراء
مرعـــامان . . والمآذن تبكــــي والنواقيس كلهـــما خرســـــاء
في فمي ياعــــراق . . ماء كثير كيف يشكو من كان في فيه ماء

وأخيراً يعلن الشاعر رفضه ، رفضه للعصر ، ولكن ، الرفض الايجابي الذي تولد الاشياء منه ، وليس الرفض السلبي الذي يئد الاشياء من غير مقابل :

أنا ما جئت كي أكـــون خطيباً فبلادي اضاعها الخطبـــاء
انني رافض زمـــاني وعصري ومن الرفض تولد الاشيـــاء

إن اللغة الحادة الناشئة عن الشطرين المتساويين والقافية الواحدة قد فرضت نفسها على افكار القصيدة — رغم عفوية التعبير عنها — فصدو الشاعر عن غنائية ماكان ليستطيع أن يتخلص منها في إطار الوزن والقافية .

المقدمة مثلا ، تلك « البوابة » التي لم يستطع شاعر خليلي التخلص منها حتى الآن ، ولا نعني هنا — بالطبع — المقدمة الغزلية أو الطللية ، بل أية مقدمة يستخدمها الشاعر للتمهيد لموضوعه ، أنها بمثابة « أما بعد » في الخطب والرسائل .

ثم المبالغات التي تبدو طبيعية جداً في جو الحدود الخليلية ، ومن مثل قوله (وجه . . تغار منه السماء — وكل الذي كتبنا هراء — لورأتهم قريش لا ستجارت من رملها البيداء) هذه المبالغات التي تبدو محببة الينا هنا ، لن تستطيع الوقوف على قدميها في شعر التفعيلة من غير أن ينال ذلك من قيمته : شعرا واقعيا ، لغته لغة الواقع .

وهناك أيضا الخطابية الظاهرة التي تلتقي دائماً مع الغنائية في اطار الوزن والقافية التقليديين ، هذه الخطابية التي كثيراً ما أضفت على الشعر العربي صفة منبرية ، يمكن أن نلاحظها بسهولة في ابيات الرفض الأولى ، حيث يكرر الشاعر كلمة (نرفض) مرات عديدة (نرفض الشعر كيمياء . . نرفض الشعر مسرحاً . .) ثم في البيت الآخر ذي العبارة الحاسمة (عندما تبدأ البنادق بالعزف تموت القصائد الصماء) والتكرار ومعه المبالغة في قوله (لاتنادي . لا تنادي لم يبق إلا النساء) والأخذ المتطرف بنهايات الاشياء (ذروة الذل أن تموت المروءات ويمشي إلى الوراء الوراء . .) الخ . .

٭ ٭ ٭

وقصيدة نزار قباني الثانية هي « حوار مع اعرابي اضاع فرسه »(١) وقد وضعها عام ١٩٧٢ وتلتقي مع القصيدة الأولى في محورها العام وكذلك في معظم أفكارها التي تصب في ذلك المحور ، يبدأ الشاعر قصيدته بهذه الاسطر :

لوكانت تسمعني الصحراء
لطلبت إليها أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراء
وتحرر هذا الشعب الطيب من سيف الكلمات
مازلنا منذ القرن السابع . . نأكل الياف الكلمات
نتزحلق في صمغ الراءات
نتدحرج من أعلى الهاءات
وننام على هجو جرير .
ونفيق على دمع الخنساء

أول ما نلحظه هنا اختفاء المقدمة ، الدخول مباشرة في الموضوع ، وهو الدعوة إلى تحرير الكلمة وإلى تحرير الشعب العربي من هذه الكلمة . ثم يدخل الشاعر في مجالات جديدة من الصور لم تكن لتتيسر له على الأغلب في القصيدة الخليلية : (التزحلق في منحدر الراءات) – و (التدحرج من أعلى دائرة الهاء) وهذه الصور الغريبة لن تبدو في القصيدة التقليدية مجرد (غريبة) بل ستبدو (نشازا) غير مقبول ، لأن ذلك الشكل الشعري الرصين لم يخلق لهذا النوع « المراهق » من الصور .

ثم يتابع الشاعر في المقطع نفسه قائلا :

مازلنا منذ القرن السابع . . خارج خارطة الاشياء
نترقب عنترة العبسي . . يجيء على فرس بيضاء
ليفرج عنا كربتنا . . ويرد طوابير الأعداء
مازلنا نقضم كالفئران . . مواعظ سادتنا الفقهاء
نقرأ (معروف الاسكافي) . . ويقرأ (اخبار الندماء)
ونكات جحا .
و (رجوع الشيخ) . .
وقصة (داحس والغبراء) . .

(١) نزار قباني . الاعمال السياسية ، ص ١١١ – ١١٦ .

يسرد علينا الشاعر هنا رموزاً عديدة تشير إلى التراث الذي يرى فيه سلبية ميتة وهذه الرموز ما كانت القصيدة الخليلية لتستوعبها جميعاً ، ولو فعلت لأحسسنا بأنها خرجت عن وقارها التقليدي ، ان اطار الوزن والقافية يكاد يفرض نفسه على كل جديد يحاول أن يعبر إلى القصيدة .

ولكن إذا كان للقصيدة التقليدية « ممنوعاتها » فإن «مؤثراتها » كثيراً ما تمتد لتطبع شعر التفعيلة بطابعها ، ان الخطابية والغنائية كثيراً ما تتسرب – من بين أصابع الشاعر الى القصيدة الحديثة ، كما نلحظ بوضوح في المقطع الأخير من قصيدته :

لو يكتب في يافا الليمون . . لأرسل آلا ف القبلات
لو أن بحيرة طبريا . .
تعطينا بعض رسائلها . .
لاحترق القاريء والصفحات . .
لو أن القدس لها شفة . .
لا ختنقت في فمها الصلوات
لو أن .. وما تجدي (لو أن) . . ونحن نسافر في المأساة
وتمد إلى الأرض المحتلة . . حبلا شعري الكلمات
وتمد ليافا منديلا طرز بالدمع . . وبالدعوات
يابلدي الطيب . . يابلدي
ذبحتك سكاكين الكلمات . .

(آلا ف القبلات . . لاحترق القاريء والصفحات . . منديلا طرز بالدمع وبالدعوات.. سكاكين الكلمات . .) هذه التعبيرات أو الصور المشحونة بالمبالغة العاطفية لم يستطع الشاعر ان يمنع تدفقها على قصيدته الحديثة لتمنحها مظهراً غنائيا عرفناه في الشعر الخليلي .

قد يقال انه لاشيء يضطرنا إلى اقامة حاجز بين الغنائية وشعر التفعيلة ، لأن الشعر العربي غنائي بطبيعته ، ولكننا نعلم ان نظام التفعيلة وجد في الأصل لحاجات حضارية موضوعية من بينها الاقتراب بالشعر من الواقعية اللغوية التي تتنافى مع التعبير الغنائي أو الخطابي ، فاذا احتفظ الشاعر بهذه الغنائية في الشكل العروضي الجديد فهذا يعني انه لم يستغل الشروط المناخية لشعر التفعيلة احسن استغلال ، وانه ضيع على نفسه فرصة اقصاء الايحاءات العاطفية البدائية التي توحي بها الموسيقى الحادة للوزن والقافية ، والتي تقف في الطرف المقابل لموضوعية العصر

الحديث ، هذه الموضوعية التي يستطيع شعر التفعيلة ان يبرزها بشكل أوضح حين يمتص الغنائية ويتمثلها ثم يزجيها في الاطار الموضوعي للحياة .

ولكن نزار قباني استطاع في قصيدته الأولى ان يتناول أدق الموضوعات التي يواجهها المجتمع العربي اليوم ، وربما وفق في التعبير عن هذه الموضوعات في « خليليته » أكثر مما فعل في « تفعيليته » ، على الرغم من أن كثيراً من مقاطع هذه الأخيرة جاءت شبه خليلية وفيها كثير من الأبيات التامة ، ولكن التأثير الذي تتركه في انفسنا أبيات الأولى أكبر وأوضح وأبعد مدى من التأثير الذي تتركه فينا أسطر الثانية رغم ارتفاع حدة الغنائية والخطابية والتعبير المباشر في الأولى وانخفاضها في الثانية (١) .

(٤)

وهنا يعود سؤالنا الأول ليطرح نفسه من جديد : هل تتعارض « الغنائية » مع «الثورية» في الشعر العربي الحديث ؟

يفرق عز الدين اسماعيل بين الشعر « الثائر » والشعر « الثوري » (٢) ، ويعرف الأول بأنه « الشعر الذي يتوجه به الشاعر إلى كل المناضلين من أجل أن تهب الثورة ، والخائضين لغمار لهيبها ، وهو شعر شديد الارتباط بالثورة » ، أما الثوري فهو الذي « ينصرف – بعد نجاح الثورة – إلى بناء مجتمع اشتراكي » . وربما كان الشعر العربي الغنائي من النوع الأول « الثائر » الذي يغني المعركة أكثر مما يخطط لنتائجها ، ويقرع طبول الحماسة للأبطال أكثر مما يحصي معهم الغنائم ، انه شعر « اثارة » لاشعر « ثورة » والاثارة – التي أحسسناها في قصيدة نزار الأولى حقاً – عنصر متقدم على الثورة ، يحرض النفوس على التحرك ، ويأتي شعر « الثورة » بعد ذلك ليوعي أصحابها بعد انتصارهم وليخطط معهم للخطوات المقبلة .

فهل كانت قصيدة نزار الثانية من شعر « الثورة » اذا كانت قصيدته الأولى من شعر « الاثارة » ؟ ان « الثورة » في الشعر الحديث لاتعني ان يجعل الشاعر من قصيدته بلاغاً انقلابياً

(١) أجريت اختباراً في ذلك على طلاب السنة الرابعة من قسم اللغة العربية في جامعة اللاذقية (٧٥ – ١٩٧٦) فأجمعوا اجماعاً مدهشاً على تفوق قصيدة نزار الخليلية في تأثيرها ، على قصيدة التفعيلية ، على الرغم من تحمس كثير منهم للشعر الجديد عامة .

(٢) عز الدين اسماعيل . الشعر في اطار العصر الثوري ، ص ٨٦ .

حاداً أو منشوراً سياسياً منفعلا . الثورة هنا ايحاء لاتصريح ، ورمز لاتوضيح ، وطرق جديدة في التعبير تختلف تماماً عن طرق التعبير التقليدية في شعر « الاثارة » ، انها تستعين بالحوار بأنواعه ، والحركة بأنواعها ، الزمانية ، والمكانية ، واللغوية (التنقل في التعبير بين طريقة وأخرى) ، والعروضية (تغير الوزن أو التفعيلة أو النوع العروضي) ، وتميل إلى الاستعانة بالتراث الشعبي ، وبالتراث الرسمي من شعر أو نثر ، والتعبير بأساليب لغوية جديدة ، مع احياء دلالات قديمة للألفاظ لصبها في دلالات جديدة ، وصياغة الثورة صياغة رمزية حديثة ، مع مزيد من التركيز والتكثيف في هذه الصياغة .

وتستخدم القصيدة الحديثة « أو الكلية » هذه العناصر جميعاً ، وتسرف في استخدامها ، اسرافاً تستدعيه طبقة اللاوعي التي كثيراً ما تصدر عنها في صورها وأفكارها ، واستحضار حالة الذوبان في الوجود التي توحد نفس الشاعر مع العالم والأشياء من حوله ، فيصدر عن تعبير كلي نكاد لا نرى فيه مايمت إلى أي موضوع ثوري بصلة واضحة ، على أن هذه القصيدة لاتعالج موضوعاً ثورياً بذاته ، بل تنطلق منطلقاً ثورياً كلياً يبتغي مطلق الثورة .

وهكذا يمكننا ان نحكم على نزار قباني بانه لم يستطع — وربما لم يحاول — في « قصيدة التفعيلة » ان يكون « ثورياً » ، والتعبير المباشر يكاد لايفارق أسطره الا في مواضع قليلة ، فهو يريد أن (يوقف تفريخ ملايين الشعراء) وأن (يجلد جميع المتشعين بدينار أو صحن حساء) وأن (يعدم جميع المنبطحين على أبواب مقاهينا) و (يقص لسان مغنينا) و (يخصي كل المنحرفين) ، يمكن ان نقول ، على هذا ، انها قصيدة « حربية » لاثورية ، أو انها قصيدة خطابية لاتختلف كثيراً عن خطبة حجاجية من القرن الأول .

انه حين يجمع بين هذه الخطابية الواضحة والنظام العروضي الحديث — نظام التفعيلة — أشبه بمن يريد ان يرقص رقصة غربية عنيفة على انغام الناي . فنظام التفعيلة لم يوجد ليمثل الشاعر البدائية الحادة ، لم يوجد « لاثارة » الحماسة في النفوس بقدر ما وجد لاثارة الحركة في العقول ، وما يمكن أن يستتبع تحريك العقول من تحريك للعواطف ، وبهذا لم تستطع قصيدة التفعيلة أن تؤدي دورها « الثوري » كاملا في ظل اسلوبها الغنائي والخطابي ؛ كما لم تستطع الغنائية أو الخطابية ان تؤديا دورهما « الاثاري » كاملا في ظل شكلهما التفعيلي ، ان هناك انفصالا حقيقياً بين الشكل والمضمون أدى الى هذه الخيبة الواضحة .

أما قصيدة نزار الخليلية ، حيث يتحقق الانسجام بين الشكل والمضمون ، فقد رقص الشاعر فيها رقصة ريفية على ايقاع الطبل والمزمار فأثارنا حقاً ، وتمكن من ابراز عنصر

« الاثارة » في القصيدة ، لأن غنائيته وجدت الشكل العروضي المناسب الذي تستطيع عن طريقه — كما يستطيع عن طريقها — ان يؤديا دورهما الاثاري كاملا ، من غير أن يهدر الانفصام أي قدر من طاقتهما . ولا شك ان الشاعر الحديث يستطيع في ظل نظام التفعيلة أن يؤدي فعل « الثورة » في قصيدته لو تمكن من تحقيق التوافق المطلوب بين الشكل والمضمون بأن يتخلى في هذا النوع من القصائد عن خطابيته وغنائيته ، ويفيد إلى أبعد الحدود من المقومات التعبيرية الجديدة للشعر الجديد ، شرط أن يتخلى عن نظرة الشاعر التقليدية التي كان ينطلق منها نحو مجرد « الاثارة » ويتطلع صوب الهدف الجديد الذي يسعى اليه الشاعر الحديث : « الثورة » .

(٥)

ولكن هل تقف « الاثارة » عند حد « الاثارة » أم يمكن أن تدخل في حدود الثورية ؟ وما الحدود بين « الاثارة » و « الثورة » ؟

ان أية ثورة لاتريد لنفسها ان تتحول إلى نظام مستقر وتتخل عن ثوريتها ، لابد أن تخطو خطوات ثورية متتابعة مستمرة ، فاذا كان هناك خطوة « الاثارة » لابد ان تسبق كل خطوة « ثورة » — كما أسلفنا — فهذا يعني ان شعر « الاثارة » أمر ملازم لشعر « الثورة » ، والثورة مستمرة باستمرار الاثارة ، واذن لا انفصال بين الاثنين ، واذن يمكن للشعر العربي القديم — في شكله العروضي وصياغته الغنائية الخطابية — ان يستمر « شعر اثارة » حتى عصرنا الحاضر وان تكون له مهماته الخطيرة في فتح الطريق أمام الخطوات الثورية التي سوف يحققها الشعر الحديث بشكله وصياغته الحديثين .

اننا ندرك ان الخطابية والغنائية صفتان امتازت بهما الآداب الشرقية وخاصة ، ولايعيب الشعر العربي أن يظل محتفظاً بهذه « الروح الشرقية » في ذروة عصر العلم ، فهي تغذي فيه عنصر « الروح » أو « الانسان » الذي يفتقده العالم شيئاً فشيئاً مع ازدياد سيطرة المادة .

لقد عرفت سورية في ربع القرن الأخيرة شعراء كانت ألسنتهم سيوفاً تقاتل مع احزابها وعقائدها . ولم يكن تأثير شعرهم يقل عن تأثير شعراء الجاهلية والاسلام في اقوامهم ، ولنا ان نقول ان هؤلاء كانوا شعراء منابر ، يحركون النفوس ، ويثيرون الخواطر ، ويؤلبون القوم ، ثم يتركون السياسيين بعد هذا يخططون وينفذون . لقد كانوا يحملون إلى القادة قلوب الناس على أجنحة شعرهم لينظمها هؤلاء بعد ذلك في احزابهم أو يحتفظوا بها تحت الويتهم ، ولم يكن هؤلاء ليخرجوا عن الأوزان الخليلية التقليدية في أية قصيدة ، ولعل هذا هو سر تأثيرهم الفاعل في الجمهور .

لقد كان سليمان العيسى – شاعر البعث لسنوات عديدة – يهز المنابر والنفوس بشعره المنبري المثير ، وكان صابر فلحوط لساناً آخر من ألسنة البعث الخطابية المقاتلة ، تسمعه فتظن طبول الحرب تقرع والرؤوس تتهاوى :

يود المرجفون سقوط شعبي   وشعبي فوقهم قدر معد
اذا اختلف اللدات فلا تظنوا   بأن صراط وحدتهم يهد
وان برزت بنا فتنا نضال   فزند شده للخلق زند
واعصار .. واعصار تلاقي   على سليهما جذر ومد
فثوري ياجبال لظى .. وفيضي   دماً . . وليكن الطوفان مد
اذا لم تسحقي قدر الرزايا   فلا طلع الصباح عليك بعد (١)

ان هناك شذرات منبرية كثيرة لدى شعرائنا ونحن نقرأها ، بأعيننا أو شفاهنا ، انها تلقى أمامنا واننا نسمع جلجلتها ، وهي تخلق فينا شعوراً سحرياً بالقوة ، وتثير فينا احساسات قبلية حادة . فالنبرة الخطابية العالية في المقطع التالي من أنشودة عبد الباسط الصوفي « عربي أنت » تكاد تسمعنا طبول الحرب ، بضرباتها الايقاعية المثيرة التي تبعث الحماسة وروح النضال في نفوس المقاتلين ؟ :

عربي أنت أرضاً وسما   فاملأ الدنيا لهيباً ودما
وانطلق للشمس في آفاقها   وامتط الريح وهات الأنجما

عربي أنت تاريخاً مجيداً   ونضالا هادر الموج عنيداً
فاقتحم الاجواء شهباً وبنوداً   وانتفض فوق الليالي حمما (٢)

في هذه الأبيات خطابية واضحة ، وغنائية مسرفة تتمثل في المبالغة « عربي أنت أرضاً وسما .. ونضالا هادر الموج عنيدا .. » وفي الخيال المجنح « وانطلق للشمس .. وامتط الريح وهات الأنجما » والانطلاق من « المثال » في التشبيه « فاقتحم الاجواء شهباً وبنودا » . ومثلها أبيات حامد حسن المنبرية التي ألقاها في مهرجان أبي فراس الحمداني في حلب عام ١٩٦٣ ، ومنها :

---

(١) قصيدة « لبنان » من المجموعة الشعرية « شعراء معاصرون من سورية » ، ص ٢٠٥ – ٢٠٧ . حلب : ١٩٦٩ .

(٢) آثار عبد الباسط الصوفي ، ص ١٣٧ . دمشق : وزارة الثقافة (بلا تاريخ) .

في كل « قبة » ألف خرشنة ولا يهتز في الامم الضمير الاسود
ترك المسيح بها نزيز جراحه فوق الصليب ، فأين أين محمد
باركت حقد بني أبي ومسحته متبركا .. ولعنت من لايحقد(١)

هذهالغنائية العاليةفي الأبيات: المبالغات والعواطف المسرفة والموسيقى الحادة ، والخطابية الجهورية ، كلها تغذي في قصائدنا التقليدية عنصر « الاثارة » الذي يعوض عنصر « الثورية » في الشعر الجديد . وعنصر الاثارة هو السلاح المعنوي الذي لابد منه إلى جانب السلاح المادي في تقوية نفوس المقاتلين .

(٦)

كان هذا في الخمسينات وأوائل الستينات . وكان شعر التفعيلة في الوقت نفسه ، يزحف رويداً رويداً ليتمركز في أماكن (تكتيكية) مالبثت ان تحولت إلى مناطق (استراتيجية) يمتنع فيها ويهاجم الخليليين من مواقع قوة . وأحس شعراء الثورة ان أصواتهم بدأت تخفت شيئاً فشيئاً أمام هجمة التطورات الشعرية الحثيثة الخطى ، فرأوا ان يتداركوا أنفسهم فيسيروا باتجاه التيار . وكتب سليمان العيسى شعر التفعيلة ، ثم قصيدة النثر ، واستسلم صابر فلحوط ايضاً لتيار التفعيلة ، ولكن النتيجة كانت عكس ما أراده هؤلاء المجددون » .

ان سليمان العيسى ، الذي هز النفوس بمنبريته ، يفقد رنينه الخطابي المؤثر ، ويفقد من ثم ، جماهيره المصغية ، وقد ظن أنها ستزداد بعد أن أخذ بنظام التفعيلة . لقد ظل ، وهو يكتب الشعر الجديد ، يتصور انه ما زال يكتب للمنبر ، فخرجت قصائده بين بين ، لاهي معدودة في شعر التفعيلة – بما يتطلبه من تنازل للشاعر عن خطابيته وأسلوبه المباشر ولغته الرصينة ، مع الآخذ بوسائل الشعر الحديث – ولا هي معدودة في المنبريات – وقد فقدت ابرز عناصرها الخطابية : الشطرين المتساويين والقافية الموحدة :

يا أبا المهرة .. تطوي الريح ،
تنفض أساطير وجوله
وأبو المهرة فوق الريح .. ينسى الدار ..
ينسى نبضه .. ينسى القبيلة

(١) حامد حسن : اقانيم الاصيل (الفارس الشاعر) ، ص ١١٧ – ١١٨ . دمشق : ١٩٦٨ .

أنه اختار .. وللحرية الحمراء باب
يتخطاه العقاب
يتخطاه .. وينسى كل شيء خلفه
في زحمة الريح الشباب
مازن ليس صغيراً
يا أبا النسر الصغير
مازن عشبة هذا الوطن الغالي الكبير
شربت من نهر تشرين ... (١)

هنا يظهر بوضوح ان الشاعر يكتب بغير لغته التي أعد لها في الأصل . لقد فقد تماماً نكهته المنبرية العالية ، فقد عنصر « الاثارة » فلم يعد يحرك النفوس ويثير الخواطر ، ثم لم يستطع ان يتمثل مناخات شعر التفعيلة (٢) . حتى التضمين ، الذي أراد مجاراة المحدثين فيه ، لم يستطع الخروج به عن صورته القديمة فأتى – في ثوبه الحديث « الممسوخ » – متكلفاً مصطنعاً :

أنه اختار .. وللحرية الحمراء باب ...

وهذه القصيدة نظمها عام ١٩٧٣ أي بعدما يقرب من عشر سنوات من بدء ممارسته لهذا النوع من الشعر ، في حين نجد له قصيدة أخرى ، بالتاريخ نفسه وفي الديوان نفسه ، حافظ فيها على « مشيته » القديمة فجاء أصيلا محركاً للعواطف والنفوس كما كان في الماضي :

جناحه في يمين الريح ملحمة ... خضراء تسكب نور النور في الحدق
يقاتل الاسمر المجدول من لهب ... فيا حدود على اقدامه انسحقي
ويا جدارا أقاموه على دمنا ... بقصفة في الجناح الغاضب احترق
ويا سمائي ، ويا أرضي ، ويا وتري ... تطهري بدم الابطال وانتشقي (٣)

(١) سليمان العيسى . اغان بريشة البرق (مازن ليس صغيرا) ، ص ٤٥ – ٤٦ . دمشق : ١٩٧٥ .

(٢) شذت عن هذا قصيدته « اقاتل باسمك العريان » في الديوان نفسه ولعلها قصيدة التفعيلة الحقيقية الوحيدة لدى الشاعر .

(٣) قصيدة « يقاتل النسر » ، ص ٣٣ – ٣٥ .

أما صابر فلحوط الذي كانت قصائده بركانية ثائرة في دواوينه الأولى ، فيطلع علينا عام ١٩٧٤ بديوان من الشعر الحديث سماه « كلمات من لهب » . والحقيقة ان كلماته لم تعد – هنا – من لهب ، ولا ينبغي لها أصلا ان تلتهب في شعر التفعيلة – على الرغم من أن الشاعر حاول ان يجعلها كذلك – فوقع فيما وقع فيه سليمان العيسى من قبله ، لقد فقد « الاثارة » ولم يصل إلى « الثورية » :

الطيبون أنتم ،
يا ايها الناس الكرام يا عرب ...
اما امتحت سيوفكم في قبرها ...؟
أما انتخى تاريخكم تحت لحاف العار والغبار ..؟
عشرون أو تزيد .
وانتم تمشون من مصيدة لمصيدة ...
في عتبات الأمم المتحدة ..
وترتجون الحجر الذي قد مات من زمان ..
من قبل ميلاده من زمان ..
وتزرعون اليأس في قلوبكم صحراء من أحزان
لكنه تاريخكم
المتقفل اجفون بالمصائب الكبار
شمر ساعديه (١) .

بل ان الشاعر – وهو العريق بأوزان الخليل – لم يستطع الامساك بها في نظام التفعيلة كما يظهر ، وافلتت منه أخطاء عروضية عديدة منتشرة في معظم قصائد الديوان ، ونجد منها في هذا النموذج ثلاثة أخطاء (٢) .

وعلى العكس منهما فعل نزار قباني ، فحرص في معظم قصائده القومية على أوزان

---

(١) صابر فلحوط . كلمات من لهب (عندما ترفض جفون المجد نوم الذل) ، ص ٥٣ – ٥٤ . دمشق : ١٩٧٤ .

(٢) في الأشطر : ٨ – ٩ – ١٢ .

الخليل ، لما فيها من رنة وحدة توائمان الغنائية والخطابية اللتين تغنيان الشعر القومي (١) .

ان الشعر الخليلي هو شعر « الانشاد » بينما تحاول الأنواع الشعرية الحديثة ان تصل بين قلبي الشاعر والقارىء ، أو بين عقليهما ، بدون وساطة الفم أو الأذن ، وهذا ينطبق بشكل خاص على « القصيدة الكلية » . وفي الأنظمة العروضية الحديثة يمكن ان يكون الفم والأذن دورهما ، ولكنه دون الدور الذي يقومان به في النظام الخليلي . فالشعر الخليلي شعر « منابر » ، أما الأنواع الحديثة فشعر « سرائر » يهمس في النفس أكثر مما يهتف بالأذن . ومن هنا يتحقق فرق جوهري هام بين الشعر الخليلي والأنواع الحديثة ، فالقصيدة العربية فن صوتي بالدرجة الأولى ، وهذا الفن فيه من المقومات الايقاعية – الوزن والقافية – ما يجعله أسهل على الذاكرة . واحتفاظ الذواكر به هو الذي يجريه على الألسنة باستمرار ، وهو يدين بوجوده الحقيقي إلى انشاده ، فبقدر ما هو محفوظ – ومن ثم منشد – هو موجود . أما الأنواع الشعرية الحديثة فيصعب حفظها – وأحياناً فهمها – وغالباً ما تعتمد على الدراسة والتدبر ، فهناك اذن تغير أساسي في طبيعتها . وهذا الفارق الجوهري بين النوعين هو الذي يساعد على جعل الأول شعر « اثارة » والثاني شعر « ثورة » وكلا النوعين نهر يصب في المجرى الثوري الكبير ، وكلا النوعين له دوره في فعل « الثورة » كل على طريقته .

ويبدو من الصعب في معظم الأحيان ان نفصل « الاثارة » عن « الثورية » لأن أولاهما – كما رأينا – خطوة نحو الأخرى ، وكثيراً ما تكون هذه الخطوة هي نفسها الثورة ، فقدرأينا أكثر الشعراء السوريين الذين عالجوا أحداث حرب٦ تشرين ١٩٧٣ – حتى من عرف منهم بالأنواع الشعرية الحديثة – ينظمون قصائدهم على أوزان الخليل – وهذا ما حدث في دول عربية أخرى كمصر مثلا – لقد كتبوا الشعر الخليلي بعد أن انتهت المعركة وفترت الحماسة لها ، ولم تكن قصائدهم ، من النوع الذي تسوده انفعالية المنتصر ، ويبدو أن هذه الوقفة الأولى للعرب أمام اسرائيل ، بعد شعور طويل ومرير باليأس ، خلقت في نفوس

(١) حين قال الباحث لنزار قباني أن قصيدته القومية « ترصيع بالذهب على سيف دمشقي » التي القاها على مدرج جامعة دمشق مساء ٦ تشرين – أوكتوبر – ١٩٧٤ لم تكن على مستوى شعره وإنها « عمودية » أكثر مما ينبغي له ، أجاب : ماذا افعل ؟ انهم يفضلونها كذلك . . ألم تر كبار الحضور كيف انتصبوا يصفقون لها وقوفاً أكثر من مرة ؟ (من مقابلة معه في بيروت بتاريخ ٢٣ – ١٢ – ١٩٧٤) .

الشعراء دفقة طاغية من تذكر الامجاد القديمة ، أدت إلى الاحساس بشكل أكثر بالتراث ، ففاضت أشعارهم خليلية سلفية .

ولكن هذا لاينفي وجود تداخل حقيقي مستمر بين الأنواع الشعرية القديمة والحديثة وتضمين أصحاب الأنواع الحديثة بعض قصائدهم مقاطع خليلية كاملة دليل على هذا التداخل ولم يشذ عن ذلك أصحاب القصيدة الكلية أيضاً .

(٧)

ويرى أصحاب هذه القصيدة — وهي تمثل الجانب الأكثر تطرفاً في الشعر العربي الحديث — ان ثورية الشعر تتحقق في اللغة ، وباللغة وحدها يتمكن الشاعر من التغيير ، فاللغة هي الأداة التي يمسك بها الشاعر ليحطم بنية الحياة الشعرية الماضية « الشاعر يمارس ثوريته باللغة دون أن تنفي امكان ممارسته اياها بالعمل كذلك . والعامل يمارس ثوريته بالعمل ، دون ان ننفي امكان ممارسته اياها بالشعر كذلك . لكن حين اتحدث عن الابداع الشعري ، لا أتحدث عن العامل ، بل عن الشاعر ولا أتحدث عما أنجزه العامل في ميدان التطور الانتاجي اليدوي ، بل عما أنجزه الشاعر في ميدان التطور الانتاجي الفكري . بهذا المعنى نقول ان الشاعر عامل من عمال الثورة ، لكن اداته انما هي اللغة . ولا يستطيع ان يخلق باللغة ثوباً أو كرسياً ، وانما يستطيع ان يخلق أفقاً شعورياً وفكرياً » (١) . وهكذا يريد أصحاب القصيدة الكلية ان يخلقوا « معادلا لغوياً » للثورة عن طريق الشعر ، وبالثورة اللغوية — داخل الشعر — يستطيعون ان « يثوروا » العقلية التقليدية التي استسلمت لقراءة الشعر العربي بأشكاله وطرق تعبيره التقليدية فيحركوها عن مواضعها ، أو يخلقوا في داخلها « هزة » قد لاتكون هذه الهزة واعية أو مخططاً لنتائجها البعيدة منذ البداية ، ولكنها سوف تمهد الطريق بعد ذلك أمام الشعراء لاستلانة القراء وتطويعهم ، والاتجاه بهم ، من ثم ، عبر طريق واضحة إلى الأهداف البعيدة التي يسعون اليها .

فثورية الشعر هنا اذن تتحقق عن طريق « الثورة على اللغة » ، فاذا استمر على لغته ووضوحه فلن يكون ثورياً ابداً ، ويجرد ادونيس — مستنداً إلى هذا المبدأ — شعر المقاومة

---

(١) ادونيس . مجلة الآداب : مناقشات حول الثورة الثقافية . العدد ٦ — ١٩٧٠ ، ص ٩ .

الفلسطينية من صفة الثورية ، ويقول انه مجرد « احتجاج ودفاع عن الحرية المغتصبة أو المضطهدة » وانه « نوع من الهجوم الثقافي المضاد لثقافة الاحتلال » (١) .

ولكن الغموض الذي يعمد اليه أصحاب القصيدة الكلية يلغي امكان تحقق هذه الثورة عن طريق اللغة ، فكيف تستطيع لغة غير مفهومة ان تغير شيئاً ما داخل الانسان . لقد تبنت جماعة « الثقافة البروليتارية » ، التي ظهرت في روسيا بعد انتصار الثورة الشيوعية ، مبدأ مشابهاً لهذا المبدأ ، حين اعلنت ان الثورة هي انقطاع عن الماضي ، وهذا الانقطاع لابد ان يسري على الفن أيضاً ، ولابد لذلك من ايجاد فن جديد تماماً ، في أشكال جديدة تماماً ، لاعلاقة لها بالاشكال القديمة . ولكن لينين وقف من هذه الحركة موقفاً علمياً حين قال « ليس المهم ما يقدم الفن لبضع مئات ، ولا لبضعة آلاف من المجموع العام للسكان الذين يعدون بالملايين . فالفن ملك الشعب ويجب ان يرسل جذوره عميقاً في صميم جماهيرنا الشغيلة الواسعة .. ويجب ان يكون مفهوماً من قبل هذه الجماهير ، ومحبوباً لها ويجب ان يوحد شعور هذه الجماهير وفكرها وارادتها .. هل ينبغي علينا ان نقدم لأقلية صغيرة أنواعاً حلوة « مصفاة من البسكويت » ، بينما جماهير العمال والفلاحين بحاجة إلى خبز أسود » (٢) .

واذا كان شعراء التفعيلة أو شعراء القصيدة الكلية قد نجحوا أحياناً في ابراز مقومات الحداثة في قصائدهم ، فهل نجحت هذه المقومات لديهم في اداء « فعل » الثورة حقاً ؟

لو وقفنا في تعريف « فعل الثورة » هنا عند المعادل الثوري اللغوي الذي يراه أدونيس ، أي الا كتفاء بتثوير اللغة ، ومن ثم تعكس ثوريتها على الحياة ، فهذا يمكن ان يفتح الباب أمام فوضى كلية في استعمال اللغة — وهذا ما يدعوا اليه ادونيس حقاً في بعض كتاباته وان كان له ما يناقض ذلك في كتابات أخرى — أي يمكن لشاعر ما أن يستعمل لغته استعمالا « ثورياً جداً » فيتخل عن أي ضابط معنوي أو لغوي أو منطقي فيما يكتب ، حتى تغدو لغته عبثاً لاطائل وراءه ، ولن يكون هناك فرق — في هذه الحال — بين « الفعل » الثوري الذي تحققه لغة القصيدة الكلية و « الفعل » الثوري الذي تحققه هذه اللغة « الفائقة الثورية » . قد يقال أن القصيدة الحديثة أو الكلية شروطاً معينة لاتسمح بهذه الفوضى ، ولكننا متصرفون

---

(١) مجلة الهدف . بيروت : العدد ٢٠ — ١٩٦٩ . ص : ١٨ وما بعدها .

(٢) لينين : خالد إلى الأبد (في حديثه إلى كلارا زيتكن) ، ص ٣٦ . دار التقدم . موسكو ١٩٦٤ .

الآن إلى « النتائج » التي يحققها هذا النوع من القصائد ، اذا كانت الأمور تقاس بما تحققه من أهداف ، ونحن نبحث في مدى تحقق المضمون الثوري في الشكل الثوري . ان ثورية اللغة في هذه القصيدة لن تنعكس على الحياة – وهي لم تنعكس إلى الآن على الشعر نفسه خارج القصيدة الكلية – بل ترتد إلى نفسها « لتتمحور » داخلياً كالدارة المغلقة ، وهكذا لن يتحقق « الفعل » الثوري الذي نبتغيه منها ، وستبقى حركة « موازية » للحياة لا « متقاطعة » معها ، ولن تستطيع بهذا ان تقيم علاقة جدلية مثمرة مع الواقع .

أما اذا عرفنا الثورية الشعرية بأنها « الفعل » الايجابي المغير الذي تتركه القصيدة في نفس المتذوق بعد قراءتها ، فسوف نجد هذا « الفعل المغير » في قصيدة نزار قباني « التفعيلية » – الخائبة ثورياً – أبرز وأظهر منه في قصيدة ادونيس « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » مثلا . ان استعمال نزار قباني للحرف – الرمز ، مثلا في قصيدته ، قادر على التغيير فينا أكثر من استعمال ادونيس له ، رغم توفر مقومات القصيدة الكلية جميعها عند ادونيس . فنزار يستعمل هذه الحروف استعمالا رمزياً منطقياً حيث يقول :

مازلنا منذ القرن السابع .. نأكل ألياف الكلمات
نتزحلق في صمغ الراءات
نتدحرج من أعلى الهاءات

وفي مقطع آخر يعلن انه لو أعطي السلطة في وطنه لفعل وفعل ، و :

وجلدت الهمزة في لغتي
وجلدت الياء
وذبحت السين .. وسوف .. وتاء التأنيث البلهاء (١)

هذه الرمزية « الواعية » قادرة على التغيير و « الفعل » أكثر بكثير من رمزية ادونيس اللاواعية ضمن « ثوريته اللغوية » رغم تكراره فعل الأمر « انقرض » :

كشفت رأسها الباء والجيم خصلة شعر وانقرض انقرض
ألف أول الحروف أنقرض انقرض
اسمع الهاء تنشج والراء مثل الهلال

---

(١) نزار قباني . الاعمال السياسية (حوار مع أعرابي أضاع فرسه) ، ص ١١٣ .

غارقاً ذائباً في الرمال
انقرض انقرض (١)

بل ان « الفعل المغير » هذا يتوفر لقصيدة نزار الأولى « الخليلية » شبه العمودية أكثر مما يتوفر للقصيدتين الحديثتين ، لأن الشاعر وفق هناك ، كما رأينا ، في اختيار التعبير المناسب للمضمون المناسب ، فاستطاع ان يحقق لاثارته فعلها « الثوري » . ان الأنواع الشعرية المستخدمة بأشكالها العروضية المتعددة ، من تفعيلة وتنويع وتشكيل ، هي أكثر قدرة – في وضوحها – على التغيير واداء « الفعل » الثوري منها حين تأتي ضمن القصيدة الكلية بغموضها وابهامها .

ومهما ان نذكر أخيراً أن الأنواع الشعرية الحديثة ، رغم تفوق بعض قصائدها ، وتمكنها من تحقيق الغرض المنشود من الثورة على الأشكال القديمة . والتعبير عن الفكر الثوري الحديث من خلال هذه الثورة والحذر قسم كبير منها في منزلقات النثرية ، والتعبير القاصر ، والابهام المستغلق ، والاخطاء اللغوية والعروضية ، والتكرار الممل ، وتقليد المحدثين من الشعراء ، والانفصال التام والخطير عن الماضي ، من غير ان تستطيع التخطيط لحاضر أو مستقبل بديل ، وان الانهزامية والسلبية والفوضى فيها قد حلت في كثير من الاحيان محل « الثورية » المبتغاة ، واضمحل الأمل في أن تستطيع هذه الأنواع تحقيق مالم تحققه الاشكال الخليلية ، حتى بات يخشى ان تنطبق على هؤلاء المحدثين كلمة الناقد العربي القديم (٢) في محدثي عصره : «انما اشعار هؤلاء المحدثين مثل الريحان ، يشم يوماً ويذوي فيرمى به ، واشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً » ، ولكن الموضوعية تقتضي تأجيل اصدار حكم نهائي على هذه الحركة حتى يكون لها من الوقت ما يتسع لتأخذ مداها التاريخي الذي تحتاجه ، حركة جذرية هامة في الشعر ، تفوق بكثير ما سبقها من حركات تجديدية في هذا الميدان ، على امتداد خط الشعر في تراثنا العربي .

---

(١) أدونيس . وقت بين الرماد والورد . الآثار الكاملة ٢ ، ص ٥٨٦ .

(٢) ابن الاعرابي .

جبران خليل جبران و« رالف والدو إمرسون »

د . نذير العظمة

إن علاقة الكتاب والشعراء والفنانين بشكل عام في العالمين الأوروبي والأنغلوسكسوني بالتقاليد الفكرية والفنية لآدابهم هي علاقة من يضيف على هذه الآداب ويحرك ويبدع لاعلاقة من يزين ويقلد ويختزل . والطبيعة انسانية كانت أو طبيعية تأتي من حيث الأهمية أولا ثم تتلوها في القيمة التقاليد والخبرات الأدبية المخزونة التي تقف شاهداً على قوى الطبيعة والخلق وعلامة عليها لا بديلا عنها.فالابداع يعني أولا وقبل كل شيء محاكاة الطبيعة ذاتها في الخلق والعطاء وهتك الاستار عن مخبآت الطبيعتين الانسانية والطبيعية والقبض على أسرارهما . فالنماذج الأدبية والشعرية الكلاسية من ملاحم اليونان ومعلقات العرب وغير ذلك تأتي الأولى من حيث القيمة لأنها لم تحاك نماذج فنية سابقة بقدر ما عبرت عن الطبيعة المذكورة بأشكال شعرية مبتكرة . أما محاكاة هذا النماذج عينها ونسيان المحاكى أصلا أي الطبيعة فهو بحد ذاته يشكل نقطة ضعف لأن المحاكاة في هذا الإطار ليست محاكاة للطبيعة بقدر ماهي محاكاة للمحاكاة فالشاعر الذي يقلد نماذج أدبية مهما بلغت من الروعة في أدب ما يحول وظيفة الأدب – شعر أولم يشعر – من التعبير عن الحياة والطبيعة إلى الانصياع إلى قوانين وقواعد للبيان والجمال والتعبير قد اقتضتها أوضاع وأزمنة معينة لا تلائم الأوضاع والأزمنة التي يفترض فيه أن يعبر هو عنها فيقع في فخ التقليد لنماذج مسبقة مع أن وظيفته الأساسية

هي أن يخلق النماذج الفنية لعصره وحياة هذا العصر لا أن يقوم بتقليد نماذج العصور الأخرى(١) .

ويقدم لنا هذا المفهوم إطاراً ملائماً لفهم حركات التقليد والتجديد في أدبنا العربي القديم والحديث وفي فهمنا لهذه الحركات يجب أن نؤكد دائما على صلة الأدب بالحياة دون أن نهمل أهمية النماذج الموروثة والخبرات المخزونة لتقاليد أدبية معينة والتي يجب على الشاعر أن يهضمها لا أن يقلدها أو يتعبدها لأن وظيفته الأولى انما هي التعبير عن الحياة بشكل جميل تتوفر فيه عناصر الابداع والتفرد .

ومن خلال هذا المنظور لا غنى للشاعر والفنان عن التراث ولكن شريطة التفاعل مع هذا التراث لا الانفعال به،وإن تجاوزه إلى الحياة والطبيعة بعد تشربه وهضمه أمر لازم وواجب الوجود إذا أردنا للفن والأدب أن يقوما بوظائفهما الحيوية .

يحتل جبران خليل جبران مكانة بارزة بين المجددين في تاريخ أدبنا العربي الحديث . وإن أي تقييم لحركات التجديد عندنا يسقط من حسابه انجازات جبران في تجديد الكتابة العربية شعراً ونثراً وأساليبها يبدو ناقصاً وتعوزه الدقة والموضوعية .

والمفتاح الرئيسي لفهم أدب جبران وتقديره حق قدره يكمن في إدراك حقيقة أساسية وهي أن هذا الشاعر والكاتب المغترب كان في كل محاولاته يرمي إلى العودة إلى الطبيعة والحياة متجاوزاً حركات التقليد التي وقفت عند حدود النماذج الفنية.فالحركة الإتباعية التي تصدرها محمود سامي البارودي وشوقي وحافظ في إحيائها للتراث قامت بوظيفة البعث والإحياء لا الابداع الذي تتطلبه وظيفة الأدب الأساسية ولا جدال أبداً من ضرورة وقيمة الدور الذي لعبته هذه الحركة في اللغة والأدب وتمكين أجيال من المبدعين فيما بعد من القيام بدورهم في الخلق والتجديد ولكنهم مسؤولون عن توقفهم عند حدود التقاليد الأدبية الموروثة وتقليد نماذجها دون تعديها إلا قليلا من حيث استعارة أنواع جديدة كالشعر المسرحي والخرافي وأفكار وصور متفرقة هنا وهناك،وترسيخ عبادة التراث وصنميته في حين أنهم كان يمكن أن يتفاعلوا معه بتحريكه وتثويره .

ومن هنا يمكننا أن نضع أيدينا على الأهمية الأولى لمحاولات جبران خليل جبران التي عادت بالأدب والكتابة إلى صميم الحياة والطبيعة التي افتقدها الشعراء والكتاب لأزمنة طويلة بينما كان الأتباعيون الجدد يحاكون تقاليد فنية سابقة من عباسية وغير عباسية وهنا يكمن

الفرق الأساسي بين جبران ابن الطبيعة في الأدب وبين غيره من معاصريه الذين حاولوا أن يتتلمذوا على تقاليد ونماذج أدبية بعينها .

لقد هدم الحواجز بين الشاعر العربي والتراث الغربي بحكم هجرته ونشأته وتكوينه في قلب العالم الجديد . وهو بالتالي لم يستورد مذهباً أدبياً بعينه – كالرمزيين العرب مثلا : أديب مظهر وسعيد عقل ، – بل إن العودة إلى الحياة والطبيعة التضيامنه التمرد على التقاليد والثورة على المؤسسات التي تحكمت بالانسان في بلاده لعصور طويلة ومن هنا يأتي هذا الدفق الجديد في مذاهب الفكرة والعبارة في الأدب الجبراني وتجاوز نظرية الأنواع الأدبية ومحاولة تطعيمها ببعض هذه الحيوية الجديدة التي زلزلت روح الأدب في عصره .

إن تمرد الانسان الجديد وثورته على التقليد واشراق الرؤيا الجديدة آلت بجبران إلى العودة إلى الطبيعة والانسان كما آلت إلى انفتاحه على تراث الغرب الحضاري والفني والتفاعل معهما تفاعلا خلاقا .

وصلة جبران بالادبين الأوروبي والانغلوسكسوني كانت وثيقة متينة بشكل يتعذر معه فهم تطور تفكيره وتعبيره في معزل عن مصادرهما وتفاعله مع هذه الآداب كان من العوامل الأكيدة لتجديده ، ورغم أنه قد تأثر بالفيلسوف الالماني نيتشه (١٨٤٤– ١٩٠٠) وخاصة كتابه هكذا تكلم زارادشت في كتابي العواصف والنبي إلا أن مؤثرات نيتشه كانت سطحية ،وعقيدة القوة لم تتمكن من جبران تمكن عقيدتي التقمص ووحدة الخير والشر التين لهما جذورهما في البوذية والمسيحية وهما المصدران الروحيان والفكريان الأساسيان اللذان زودا جبران بشكل مباشر أو مداور بنظرة متميزة للحياة والموت والحب .

ومن ضمن هذا المنظور يمكننا فهم تأثر ، بالشاعر الاميركي رالف والدو أميرسون (١٨٠٣ – ١٨٨٢) والشاعر الانكليزي وليم بليك (١٧٥٧ – ١٨٢٧) وكلا الشاعرين ليس غريباً عن منحاه في التفكير والتعبير وقد مارس كلاهما تأثيراً واضحاً على الشاعر المغترب فجبران في أدبه وفكره أوثق صله بهذين الشاعرين المفكرين النابتين من المسيحية في منحاها التصوفي لا الطقوسي ،منه بـ « نيتشه » الثائر عليها والمحطم لعقائد الرحمة والمحبة والرأفة التي بشر بها السيد المسيح (٢) .

لقد كان جومدينة بوسطن التي عاش فيها جبران سني تكوينه مشبعاً بآراء وأفكار امرسون ولكن الوثائق الفعلية التي تشير إلى صلته الفعلية بهذه الآراء والأفكار تكاد تكون

قليلة إن لم نقل منعدمة . ويمكن القول أن التأثر بمذهب الافلاطونية الحديثة كان القاسم المشترك بين كل من امرسون وجبران وبليك والدراسات في هذا الخصوص متوفرة والحجج بينة . ومايهمنا هنا هو علاقة فكر جبران بالنظام الأمرسوني الواضح التأثر بالفكر الهندي.تقول جوزفين بي بادي في مذكراتها – وهي شاعرة وكاتبة مسرحية قامت بينها وبين جبران علاقة أدبية وعاطفية مبكرة – انها لو استمرت في صحبة جبران فسوف تصبح بوذا »(٣)

بسبب حديثه عن تقمص الروح وتناسخها ، ولمعرفتنا أن امرسون كان يبشر بأفكار مشابهة،يحسن بنا أن نقدم هذا الكاتب في خطوط عامة حسب ما يسمح لنا مجال هذه الدراسة. كان رالف والدو امرسون (١٨٥٣ – ١٨٨٢) فيلسوفاً وشاعراً ولد في بوسطن وتعلم في معاهدها نخص بالذكر منها معهد اللاهوت في هارفرد وقد ورث هذا الميل إلى العلوم الدينية عن والديه وأصبح في عام (١٨٢٩) باستوراً لكنيسة بوسطن الثانية ولكنه استقال من هذا المنصب في (١٩٣٢) لآرائه ومعتقداته الخاصة في طبيعة الشعائر التي لم يستطع أن يعتبرها مقدسة ومقدرة من الله قدراً دينيا لا محيد عنه . وأبحر بعد استقالته إلى أوربا وزار إنكلترا واتصل بشعرائها ومفكريها الكبار امثال كوليردج ووردوورث وكارليل وقامت بينه وبين الأخير مراسلات قيمة نشرت فيما بعد .

وبعد عودته من أوربا (١٨٣٣) تزوج واستقر في كونكورد ووقف حياته على التفكير والكتابة والتحرير وتفرغ تفرغاً كاملا لها .

وقد نشر مقالته الذائعة الصيت « الطبيعة » في عام (١٨٣٦) التي أكسبته لقب زعيم مذهب التعالي (Trauscedent - Alim) وقد تميز تفكيره بالمثالية والتصوف.وقد قام بالقاء محاضرات عديدة في الإصلاح الديني والاجتماعي والفكري ونشر الكثير من القصائد التي تميزت بعمقها الفكري من اشهرها « الفينيق » « والقدر » « والمشكلة » كما شغل منصب التحرير مجلات عديدة .

ثم زار انكلترا مرة ثانية (١٨٤٧) والقى محاضرات فيها وفي عام ١٨٥٦ – قام بدور فعال ضد الاسترقاق وعمل على إلغائه وتحتفظ«الجورنال » التي حررها بين (١٩٠٩ – ١٩١٤) بكل الوثائق اللازمة عن مراسلاته ونشاطاته الفكرية .

ويعتبر الشاعر « ولت ويتمان » زعيم الشعر الحر من أتباع مدرسة التعالي

الامرسونية التي عبر عنها امرسون الفيلسوف الشاعر في نثره وشعره وخاصة مقالتيه « الطبيعة » « والروح الكلي » وقصائده « براهما » « وأعط كل شيء للحب » وغيرهما .

وقد بشر امرسون بفكر انساني واحد دعاه بالروح الكلي. وإن الإلهام الالهي لا ينقطع وأن الانسان الفرد يتصل به بواسطة الحدس . كما يمكن للصلة بين الانسان والروح أن تتوقف توقفاً آنياً ولكنها – على كل حال – تخلق وعيا صوفيا ومعرفة على مستوى عال .

وان الطبيعة تبدو مفهومة معقولة للذين يدركون بوضوح عمل الروح الكلي الذي يتميز بخاصيتي التطور والتقدم البارزين.فالانسجام بين الانسان والطبيعة ممكن بادراك قوانين الروح الكلي وتحركاته لا بمعارضتها.وتمكن قوة نظام امرسون بإيمانه بلانهائية الانسان الفرد وإن الإرادةوالفكر الانسانيين هما واسطة الصلة بين هذا الانسان والروح الكلي – الله – الطبيعة .

إن إخضاع الحقائق الطبيعة للخبرة الأخلاقية تقوي مركز الانسان الفرد كمعبر عن الروح الكلي واتخاذه العالم المادي رمزاً عن الروح .

وقد استهوت أفكار امرسون وعي القابلية والقدرة في نفس الانسان فالخلاص بالنسبة للبوذي يتأتى عبر الوجود والحياة بينما يتأتى في نظر امرسون من الفعل وإرادته .

والانسان يتجدد بوعيه للروح الكلي في مظاهر شتى : يجسد الفن أفعاله ، ويكشف العلم عن وسائله وطرقه ويعبر الدين عن روح الجلال فيه كما يعبر المجتمع والسياسة عن مظهر من مظاهر هذا الروح الكلي الشامل .

وتميز تفكير امرسون بانفتاح عميق على تراث الشرق الهندي والفارسي والعربي .

ودراسته هنا تهمنا كدراسة وليم بليك لأهميتها في القاء ضوء ساطع على أفكار جبران خليل جبران ومعتقداته .

جبران ونزعة التعالي الامرسونية :

في قراءتنا لآثار جبران منذ رماد الأجيال والنار الخالدة (١٩٠٦) حتى كتابه النبي يتبين لنا خيط فكري واضح وهو أن جبران المفكر والكاتب كان يؤمن بنظام روحي متسام خالد لا يتقيد بحدود الزمان والمكان تستمر مؤثراته وفعله عبر الأجيال والأزمان(٥) .

لقد تصور جبران عالماً كلياً للروح لا يطاله تعاقب الليل والنهار ولا يفسده تغير المكان وتقلب الزمان .

هذه الروح الواحدة تهبط من ملأها الأعلى موزعة مقسمة في الانسان ولكنها أبداً تنشد الوحدة وهذه على ما نرى فكرة أساسية من أفكار التصوف الإسلامي عرفتها المسيحية والبوذية وغيرها من الديانات الهندية (٦) .

ولكي تخرج الروح من التوزع والانقسام إلى وحدتها الكلية لا بد لها من أن تخرج في رأي جبران – إما بوسيلة الحب أو بوسيلة الموت أو بالإثنين معاً .

فبالحب يتجاوز الانسان قفص الجسد ويعود إلى وحدة الروح وكذلك يفعل بالموت .

ومن هنا يمكن أن نفهم إيمان جبران بفكرة التناسخ والتقمص وخلود الروح .

ولنذكر هنا أن اعتقاداً كهذا اتضحت معالمه في كتابات جبران في زمن مبكر وخاصة قصته الرمزية« رماد الأجيال والنار الخالدة » التي نشرها في عرائس المروج عام (١٩٠٦).

وتدور هذه القصة حول خلود الروح وتناسخها وعودتها التي لا تخطىء وتتألف من لوحتين إثنتين :

جرت الأولى في (١١٦) قبل المسيح إذ يقع ناثان ابن الكاهن في حب صبية جميلة في جوار مدينة بعلبك الجميلة ولكن المرض يحول بينهما فتموت الصبية دون أن يتمكن ناثان من الزواج منها .

أما اللوحة الثانية فتجري في عام (١٨٩٠) ميلادية في نفس المكان ولكن في زمان مختلف إذ تتقمص روح ناثان ابن الكاهن في راع من آل الحسيني بينما تتقمص روح الصبية فتاة قروية من بعلبك ويفلح هذه المرة كل من الفتى والفتاة بالزواج وتتحد روحاهما بالحب ، يقهران الموت والزمان وأشكال الحضارة وصيغ المعتقدات ويتحدان بالحب ، والذي سهل هذا الاتحاد ليس غير عشتار إلهة الحب الوثنية في الأساطير الفينيقية والبابلية .

لقد تكررت فكرة التقمص هذه في كثير من أعمال جبران ففي كتاب النبي يعد المصطفى سكان مدينة أورفليس بالعودة إليهم من جديد . سوف تحمله امرأة أخرى ويولد في زمان آخر .

فالتحرر من العبودية إنما يكمن في تحرر الروح بالحب أو الموت والخروج من التشيؤ والتجزؤ إلى الوحدة الكلية ثم الولادة من جديد وهكذا .

ترى هل استقى جبران خليل جبران أفكاره هذه من مصادر التصوف الاسلامي أو الهندي مباشرة ؟ ! إن خلود الروح وثباتها قبالة هذا العالم الزائل لم تكن غريبة على المسيحية وإن كانت الصق بالفكر الهندي البوذي ... وإيمان جبران بقوة روحية دافعة كلية مهما تغيرت المظاهر وتعددت الأشكال أمر لاجدال فيه . إلا أن جبران لا يقف عند حد الايمان والفكرة بل يحاول أن يقسر عالم الروح الخالدة الواحدة على هذا العالم المتعدد والفاني والخروج به من زمن الانقسام والتجزؤ إلى فلك الروح ، فلك الانسجام والوحدة .

إن نشأة جبران في بيئة « نيوانغلاند » وترعرعه فيها وانخراطه في حركاتها الفنية والفكرية وتفاعله مع أدبائها ومفكريها قد يقودنا إلى مصادر جبران الروحية والفكرية .

إن نزعة التعالي الامرسونية كانت في أوجها في أواخر القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين في أوساط « نيوانغلاند » الفكرية والأدبية ولا يعقل أن يكون جبران قد تجاوز هذه الأوساط إلى الفكر الهندي أو الفارسي فهو لا يعرف أياً من اللغتين وتبدو كتابات امرسون في هذا الخصوص المصدر المباشر الذي استقى منه جبران فكرة نظام الروح المتعالي الذي لاتطاله مقولات الزمان والمكان .

ولم تكن مصادر التصوف والفكر الاسلامي متوفرة لجبران خليل جبران لذلك يمكن القول إن معرفة جبران بهذا الخصوص كانت غير مباشرة ومجتزأة مما عرفه عن الكندي وابن سينا والفارابي والحلاج وابن عربي كان متخيراً ومحدوداً .

لقد قدم الفكر الامرسوني حلا لمشكلة الازدواج التي كان يعانيها جبران وكل الأدباء المهجريين الذين حاولوا أن يتجاوزوا واقعهم المعاشي في المهجر بالحنين إلى الوطن عالم الانتماء والوحدة .

إن عالم الهجرة هو عالم الانسلاخ والتجزؤ ، عالم القوت اليومي والسعي في سبيل الرزق وعالم الوطن هو عالم الروح والسعادة والوحدة ، فالازدواج قائم بين هذين العالمين اللذين لا لقاء لهما والحنين هو الجناح الوحيد الذي يمكن أن يتجاوز الهوة والثنائية ، ثنائية الوطن والغربة ، إلى الكلية والوحدة(٦) .

أما جبران خليل جبران — وإلى حد ما نعيمة — فقد حاول الخروج بالازدواجية إلى الوحدة لا بالحنين بل بتأليف الوطن والمهجر في عالم الروح الواحدة .

لقد عانى جبران كغيره من المهجريين الانفصام في بوسطن ونيويورك وخرج من الانفصام إلى الوحدة بالرؤيا والنبوءة مايكتبه عن الوطن يصح في المهجر ومايكتبه عن المهجر يصح في الوطن كلاهما منفي والروح غريبة في كليهما وسعادتها هي في تجاوزهما ورأب إزدواجهما بالكلي والمستقبلي(٧) .

إن التمرد على الكنيسة وسلطة الإقطاع والتمرد على التقاليد المكبلة التي شغلت ذهن جبران في كتاباته الأولى تحولت في كتابات جبران المتأخرة من قيود تعيش خارج الانسان إلى اغلال في داخله في لحمه وجسده وروحه فالثورة إذن ليست ثورة وحيدة الطرف على سلطات خارجية تعيش في المجتمع ومؤسساته ودوائره بل إنها أيضاً ثورة روحية داخلية هدفها استئصال القيود والأغلال التي تحول بين الانسان وروحه وبين هذه الروح والروح الأم التي تنتظم العالم بأسره وتوحد أجزاءه فالله والانسان والعالم ما هي الا مستودعات هذه الروح الواحدة التي تتعالى على التجزؤ التاريخي والجغرافي والتراثي بالكلية والوحدة .

يمكن إرجاع نزعة التسامي والتعالي هذه التي قدمت حلاً معقولاًلانفصامية جبران في رأب الإزدواجية بالوحدة إلى كتابات رالف والدو امرسون في مقالاته الذائعة الصيت « كالروح الكلي » « والطبيعة » و« العشاء الرباني » والاعتماد على النفس وغيرها(٨) .

ونزعة التسامي هذه التي صادفناها في « رماد الأجيال ... » ظلت ترافق جبران في أعماله الأدبية الأخرى التي أنجزها خلال حياته ولكنها تتخذ أشكالاً مختلفة كالعودة إلى الطبيعة في قصيدة المواكب أو الدعوة إلى المدينة الفاضلة أو (اليوتوبيا) في كتاب النبي وكلا العودتين تقمص واضح للكلي والمستقبلي وتناسخ للروح الواحدة في أجساد وأوضاع بل وأزمان متعددة .

وفي مثل هذا السياق والإطار يمكن أن نفهم النبذة التي كتبها عن حياته في ١٩١٧ لمجلة الفنون ذاكراً بشري لبنان مسقط رأسه ومصححاً بقوله « والأدق أن نقول في مدينة بومباي من الهند » فهو بهذا لا يحاول أن يخادع نفسه أو يخدع قراءه وناشريه بقدر ما يمارس اعتقاداً ثانياً في نفسه عبر عنه في أولى أعماله الأدبية وظل على ايمانه هذا حتى الموت(٩) .

الهوامش :

1 — Criticism : The Major Texts, Edited by walter Jackson Bate, N.Y 1952. pp. 12 - 19.

انظر تحليل المحرر لنظرية ارسطو طاليس في المحاكاة .

انظر أيضاً : نذير العظمة مدخل إلى الشعر الحديث، الرباط (١٩٧٥) .

٢ — للمزيد من أثر نيتشه على جبران خليل جبران انظر المؤلفات التالية :

ميخائيل نعيمة جبران خليل جبران — (القاهرة بدون تاريخ) ص ١٦٣ — ١٦٧ . ٢١٠ .

صلاح لبكي لبنان الشاعر جونيه ١٩٥٤ — ص ١٠٠ — ١٠٤ .

انظر أيضاً مجموعة جبران الكاملة — قدم إليها نعيمة ، بيروت ١٩٤٩ — مقدمة نعيمة ص ٣٦٠ — ٣٨ .

3 — Jean And Khalil Gibran, **Khalil Gibran His life and world** New york Graphic society. Boston 1974. p. 101.

الافلاطونية الحديثة وهي مذهب شاع في الاسكندرية في القرن الثالث والرابع قبل الميلاد وآمن بمصدر واحد لكل الأشكال المثلة والموجودات التي تصدر عنه بالفيض — كما يصدر النور عن الشمس والعطر عن الزهر — لا بالخلق أو الفعل . للتوسع بصلة أمرسون بهذا المذهب انظر الكتاب القيم الذي يبحث مصادر امرسون الشرقية من يونانية وهندية وفارسية وعربية وغير ذلك :

Fredric carpenter, **Emerson And Asia**, N.Y 1968 pp. 39-102.

وللتوسع في صلة بليك بهذا المذهب انظر :

George mills harper, **The Neoplatonism of william Blake**, North Carolina 1961.

وانظر أيضاً النقد الفكري والتاريخي في مناقشة الدكتور خليل حاوي لآراء جبران وأفكاره ومصادرها في كتابه بالانجليزية :

Khalil Gibran, **His Background, Chancterand work** Beirut 1973. chapters V-VI - VII.

انظر أيضاً كيف تعرف جبران على مذهب الأفلاطونية الحديثة في وقت مبكر (١٨٩٧) كتابات الشاعر البلجيكي موريس ميترلينك :

Maurice Maeterlinck, **The Treasure of the Humble.**

(٤) – انظر :

— Jean and Gibran, **Khalil** ... , pp. 56 - 57

انظر أيضاً .

pp. 64 - 65 - 77 - 78 - 99 - 282.

في نبذتنا عن رالف والدو امرسون اعتمدنا على المصادر التالية

— **Oxford dictionary of english literature p - 259.**

— **Carpenter Emerson ...**

— R. W. Emerson, selected proso and poetry. N.Y. 1968.

(٥) المجموعة ص . ٦١ – ٧٤ .

انظر أيضاً .

Treasury of K. Gibran N.Y. 1968 the preface.

(٦) نذير العظمة « الحباب والنور بين التصوف والفولكلور » المعرفة عدد ١٨٠ شباط ١٩٧٧ – ص ٣٦ – ٥٨ .

(٧) « (الله يساعدني يامیخائیل على هؤلاء الاميركيين) الله يمدني وإياك عنهم إلى أودية لبنان الهادئة . » من رسالة لجبران إلى نعيمة بوسطن ١٩٢٠ . انظر رسائل جبران ، تحرير جميل جبر بيروت ١٩٥١ . ص ٤٠ .

ويقول جبران في حديثه عن بوسطن في رسالة بعثها إلى ميخائيل نعيمة ايار ١٩٢٠ .

« كانت هذه المدينة في الأيام العابرة تدعى مدينة العلوم والفنون أما اليوم فهي مدينة التقاليد . أما نفوس سكانها فمتحجرة . وأما أفكارهم فعتيقة ، والغريب يا ميخائيل أن المتحجر يتكبر ويتعجرف دائماً والعتيق البالي يتبجح ويتشامخ أبداً . وكم مرة جالست أحد أساتذة هارفرد وشعرت أني في حضرة شيخ من مشايخ الأزهر ، وكم مرة حادثت سيدة بوسطونيةوسمعت من فهمها ورقيها ماكنت اسمعه من جهالة وبساطة عجائز سوريا . الحياة كلها واحدة يا ميخائيل ، ومظاهر الحياة في قرى لبنان مثلها في بوسطن ونيويورك وسان فرنسيسكو . »

انظر رسائل ... ص . ٣٨ – ٣٩ .

8 — Ralph waldo Emerson, Selected prose and poetry N.Y 1950. pp. 125 - 143.

انظر أيضاً الكتاب القيم الذي بحث في مصادر امرسون الشرقية من هندية وزارادشتية وعربية :

Fredric Carpenter, Emerson and Asia, N.Y. 1968.

لــوركا

شاعر مجنون باللون

لوي بارو
ترجمة : توفيق الأسدي

ألوان لوركا ! من المؤسف حقاً أن « فاليري لاربو » –الذي لم تسنح له فرصة إنهاء كتابه « المملكة الإسبانية » والذي هو عبارة عن دراسة الشعر الإسباني ومختارات منه – لم يكتشف ألوان لوركا إلا في وقت متأخر . كم كانت هناك من الاستبصارات اللغوية والصورية التي ما كان ليستخلصها عن طريق مقارنة أشعار لوركا باللوحات التي رآها خلال رحلاته في شبه الجزيرة الإيبرية ! توقف «لاربو » عند « رامون غوميز دي لاسيرنا » وطبعاً لم يستطع فضوله أن يجذبه بعيداً عن « مقهى بومبو » حيث جلبت مرة « بول إلوار » وحيث كان « غوميز دي لاسيرنا » وهو واحد من ألمع كتاب النثر في جيله يقدم أمسية أدبية كل مساء . ان ثيمة ألوان لوركا لاتزال أمراً لم يجر التعامل معه بعد . وربما سيحاول طالب ما أن يجري مقارنة مابين زرقة القمر الممتدة على طول الدرب الذي سار عليه دون كيخوته والنور الذهبي المائل إلى الحمرة لساحة مدريد الرئيسية كما عرفناها لدى «رامون دي لاكروز» في قصائده وبهاء الفاكهة المتألق كما وصفه لنا لوركا على شكل زخرفات عربية متنوعة وبغنى لوحة من لوحات « ماتيس » .

حيوات ساكنة ، جيتارات نائمة ، صورة ظلية مبسطة إلى أقصى حد ، مناظر طبيعية ذات خطوط رشيقة تسودها سلسلة كاملة من الألوان الحمراء والصفراء ، لوحات لوركا

الأولى ، وتلك التي بالباستيل التي أرسلها إلى أصدقائه من غرناطة بعد وصوله مباشرة إلى مدريد ، ماهي إلا اسكتشات (مخططات) لقصائده . عندما كان لايزال شاباً صغيراً بعد كان يزين رسائله بالتصاميم مستعملاً الألوان المائية . وبما كان يرغب في أن يظهر عن طريق ذلك أن التصوير بالنسبة له لم يكن منفصلاً عن الشعر . ويصف لنا « سلفادور دالي » الذي عرف لوركا وهو بعد في العشرين جهود لوركا الشديدة لطباعة لوحاته على قصائده . لم تكن لتظهر له صورة شعرية دون لون نابض بالحياة ومحاطة بقوس قزح موسيقي . لقد نجح لوركا أكثر من أي شاعر إسباني آخر في جعلنا نشعر بقوس قزح هذا يحيط بأكثر الكلمات عادية .

لاشك أن هذه الموهبة النادرة في جعل الألوان تستعيد أكثر تألقها نقاء أمر ساعد على تقويته باستمرار ذاكرته المليئة بمشاهد طفولته الشديدة البهاء . لقد احتفظ باستمرار وبشكل مخلص بصورة غرناطة القديمة التي ولد إلى القرب منها والتي تتكاثر عليها كل ألوان الموشور كما تتكاثر على جوهرة ذات ألف سطح . وخلال أسفاره وإقاماته الطويلة في مدريد والخارج استمرت صور جنوب إسبانيا تلك تعيش حية فيه . كان يتذكر « الألاميدا » عند الغروب ، « الألبايسين » و« الحمراء » وحدائق جن العريف : تلك الحدائق حيث تحوك كل الحياة النباتية الغنية للأندلس سجادة فارسية فريدة وقد مد فوقها نهر « دارو » باحتراس وكأنه سيف عتيق .

ويكتشف المرء ثانية كل تلك الحياة النباتية الغنية في ديوانه « قصائد غنائية غجرية » وفي كتاب « الأغاني » كما لو في حديقة من الأعشاب العطرية التي لاتفقد أبداً من عطرها . وفي الصفحة الوحيدة التي يكرسها لغرناطة فإن « تيوفيل غوتيير » يجبر على اللجوء إلى تعداد الألوان : ما كان يستطيع – كما يبدو – أن يوحي بها . وكما فعل لوركا فيما بعد فقد استخدم برنامجاً لونياً أصيلاً يعتمد على الألوان الأساسية ليصور الجبال المجاورة : أخضر بحري شاحب ، بني فاتح ، أحمر ، بني غامق ، زهري مقلم ، والتي تجيء منها تدريجياً « الدرجات اللونية المحجبة » الغارقة في طلاء واسع سائل وقرمزي . ويستعمل سلسلة كاملة ثانية ليمتح المدينة واجهة منوعة الألوان : القرمزي ، الأخضر التفاحي ، الأبيض الزهري ، النرجسي . تلك هي – كما يدعي – ألوان شبابيك النساء الأندلسيات المصنوعة من الساتين ، وألوان ورود وشجيرات « الحمراء » والياسمين والآس وأشجار الفستق والغار وشجيرات الزهور . وأخيراً يلجأ إلى سلسلة كاملة ثالثة أكثر رهافة ودقة حيث أن المساء يكسو – حين يأتي – الريف « والجبل بحلة حريرية مديلة بالفضة » مع كل التقزح اللوني لباطن الصدفة

(أو أم اللؤلؤ) : اللون الزهري البارد ، الأوبال ، اللؤلؤة العتيقة ، الياقوت الأزرق ، العقيق ، الدرجات اللونية غير المحدودة التي كان لوركا سيعيد اكتشافها في ذاكرته والتي لون بها فيما بعد قصائده الغنائية الغجرية . ولكن بما أن هذه الألوان لاتظهر في الوقت نفسه للمسافر فإنها لاتظهر جميعها في آن واحد أمام ناظري الشاعر كذلك .إنه لايستجليها إلا بعد صراع طويل . ومع تقدم عمله أخذت الألوان الجديدة تظهر لديه كما تتابع كل درجات الضوء الممكنة في نهار من صبحه إلى مغيبه .

قد يكون مفيداً لهذا السبب أن نرسم جدولا بيانياً للألوان التي استعملها الشاعر الأندلسي وأن نظهر كيف خلقت وكيف نمت في شعره وكيف اختفت منه .

إن التغيرات المتوالية في التلوين وظهور درجات جديدة من الألوان خلال أعماله على مدى حياته قد تلقي الضوء على طبيعة هدفه . في قصائده الأولى – كما في بعض قصائده الغنائية الغجرية – حيث تشكل مشاهد أشجار الزيتون والسرو الستارة الخلفية للعمل فإن الألوان فقيرة بشكل مقصود وهي تتخذ شكل الأشياء : الفضي الباهت ، الأزرق الرصاصي ، والرمادي القمري ؛ هذه الألوان هي المسيطرة . المناظر الطبيعية فضاء بنور قمر « مع نهود من القصدير القاسي » . الملامح الخامة هي التي تلون بألوان أميل إلى الحمرة . الوجوه بيضاء أو صفراء . إن العناصر المحببة في هذه القصائد والتي تنتمي إلى عالم طفولي من الصور تتطلب ألواناً أساسية ونظيفة لاتتداخل مع بعضها . وتبدو الكلمات وكأنها مطوقة بالخلفية الموسيقية للقصيدة ولكنها منفصلة وبشكل شديد الدقة ولا تتمازج أي من درجاتها . إن الدرجات اللونية الدقيقة لاتظهر إلا فيما بعد عندما يصبح الشعر أغنى ويتسع الأفق وتصبح المشاهد الطبيعية معقدة. عندئذ تتشابك الريح والماء والأنهار الأندلسية ، ولا تعود الألوان الأساسية التي تميزت بها قصائد فترة المراهقة كافية لإبراز الشخصيات المجازية التي تدخل المشهد . إن الكلمات المضاءة بنور الشمس تزين الآن بمسحات لونية خفيفة جديدة . إنها تشع بألف لون مختلف . في « كانتي خوندو » يظهر « نهر الغواداكوفير بلحيته العقيقية » وكذلك « تتفتح عذراء الوحدة وكأنها زنبقة هائلة » كما أن « المسيح الأسمر بوجنتيه البارزتين وانسانى عينيه البيضاوين يتحول من ليلكة سامرية إلى قرنفلة إسبانية » . إن هذا يذكرنا أحياناً بـ « روول » .

وهكذا فإن كل كتاب من كتب الشعر يقدم لنا مع ألوان مختلفة ومع سلسلة كاملة منها تغنى باستمرار . وفي « القصائد الغنائية الغجرية » تصل هذه الألوان إلى تنوع وشدة باهرين . إن لوركا كما « فان كوخ » رسام مجنون بالألوان . قد يروقه أي موضوع ولكن

شريطة أن يعطيه ذريعة لاستعمال المسحات اللونية البراقة التي تستمر بالتذبذب في أعماقنا حتّى بعد إغلاقنا الكتاب بفترة طويلة . كل هذه الدرجات اللونية التي يضعها جنباً إلى جنب بفن غير واع كانت ستبدو لنا بالغة الإفراط لولا أننا نعرف أنها غالباً ماتكون أكثر صدقاً من تلك التي نراها : إن أعيننا قد تعبت منذ زمن بعيد وأصبح نظرنا قليل الحدة وهذا ما عاد يسمح لنا بتمييز الدرجات اللونية المومضة التي يحيط بها الطيف الشمسي سطوح حتّى أكثر الأشياء دكانة . إن لوركا يعرف كيف يراها كما هو الحال عند « فان كوخ » ، وهو يقدمها لأعيننا . كلها مصقولة إلى آخر حد . ليست الريح خضراء اللون فحسب ولكنها خضراء إلى حد أنها تصبح رجلا عجوزاً من الزمرد يطارد « بريشيوزا » . الفاكهة تحمل أصفر . إذا كانت المنازل بيضاء فهي كالحكك . لايمكن لأي ظل أن يستقر فوق « الجدران النيلية اللون للشوارع الجانبية لأحيائه المجاورة البربرية » هكذا سيقول فيما بعد « خوان رامون خيمينز » . وضمن كل هذه الكتل الملونة هناك نوع من التفاعل بين الدرجات اللونية المركبة العديدة والتي تتخذ أشكالا سريعة الانطلاق : سمكة بلون أم اللؤلؤ ، ربطة العنق ليست حمراء بل قرمزية، منثور بلون القش سنجده يتكرر في قصائده ومسرحياته ؛ أما بالنسبة للون الأخضر الشهير الذي يظهر كثيراً في مشاهد لوركا الطبيعية فإن « جان كامب » يقدم تفسيراً بارعاً لتكراره فيقول :

« ألا يمكن أن يكون ذكرى لعمامة النبي الخضراء التي كانت في وقت مضى مرفوعة فوق كل مآذن غرناطة وعلى كل رماح المحاربين العرب ؟ أليس الأخضر حتّى اليوم هو اللون المقدس للإسلام ؟ أولم يرغب لوركا في التشديد بهذه الوسيلة على التأثير الذي تركته جبرية الإسلام على أرض « الحزن » هذه ، والتي تلثها مسيحي دون شك ولكن ثلثيها حسب المقطع الشعري الثنائي القديم مسلم ؟

٭ ٭ ٭

فيما بعد وفي قصيدته « غنائية إلى وولت ويتمان » والتي تجعل المرء يفكر بلوحة لأندريه ماسون بطرقها المحفوفة بالأشجار وطيورها التي تخترقها السهام ، وفي قصائده الأقل شهرة والمكتوبة حول نيويورك فإن هناك ألواناً غريبة موضوعة فوق الألوان الأساسية التي جلبها معه من الاندلس تعطيها عمق المينا الحيوي ودفأه وغناه . هذا وعندما ينضج على الشاعر تصبح ألوانه أقل حدة . إنها لاتختفي ولا تبهت بل تصبح بالأحرى مندمجة بالكلمات : إنها تعود إلى

الظل . إنها تتراكم هناك كما قد تتراكم آلاف البقع اللامعة في جمهور متحرك يراقب مصارعة الثيران وذلك عندما تبدأ الشمس بالمغيب .

وفضلا عن ذلك فإن الجمهور بالنسبة للوركا ما هو إلا فاكهة منقطة مبقعة بالذهب ومخططة بالأسود ، ذات ندوب بطيئة الانسداد – فاكهة تستدير بتمهل تحت الشمس . وفي القصيدة العظيمة التي تدور حول مصرع مصارع الثيران « إغناثيو سانشيز ميخياس » تتخذ الألوان تردداً مخففاً . لقد مات مصارع الثيران العظيم في آب ١٩٣٥ على حلبة المصارعة في مدريد . أتذكر ذلك الأسى العظيم الذي أصاب « برغامين » لدى سماعه الخبر وهو في الإسكوريال وكيف هرع إلى فراش موت صديقه . كان « سانشيز ميخياس » رجلا واسع الثقافة وصديقاً لكل الشعراء الشباب في ذلك العصر ، وقد لبست إسبانيا كلها لباس الحداد حزناً عليه . وفي القصيدة المكرسة له ليس للألوان ترداد ، إنها خرساء . هي لم تعد تتحدث مخاطبة عيوننا ، بل هي متجمعة بصمت حول الدائرة اللامعة التي تحدث فيها مأساة الموت والتي تبدو فيها الشمس – التي يرمز إليها برأس دموي وسيف لا زال يهتز على عنق الوحش الصوفي – وكأنها ترسم بالفحم على الرمال تلك الخطوط الجنائزية التي انسحب منها كل لون :

يا جدار إسبانيا الأبيض !

يا ثور الأسى الأسود !

يا دم إغنا سيو العنيف !

يا عندليب عروقه !

كلا . لا أريد أن أراه !

لا يتبقى سوى بقعتان من اللون على بياض التصميم . الأولى هي رأس « المينوتور القاتم » ذو اللون الكبريتي الشاحب الذي يشبه ما كان يرسمه بابلو بيكاسو آنئذ . والأخرى بقعة الدم التي لم يرغب الشاعر برؤيتها . هذه القصيدة وهي من أواخر ما كتب لوركا لم تعد تستعمل الألوان البسيطة والقاتمة التي نجدها في قصائده الأولى .

بين قصائده الأولى هذه وقصيدة « تفجع على موت مصارع ثيران » ، والتي نستطيع أن نكتشف فيها اليوم تلميحات كثيرة إلى موته هو ، يمتد عالم مومض بكامله ، ووفرة رائعة من الألوان . إذن المولد ثم الوفرة ثم التخلي عن اللون . وبعد أن أثبت نفسه سيداً للون المبهر بتخلى لوركا تدريجياً عن استعماله المفرط لألوانه المفضلة. هذا ولا نستطيع أن نميز إلا بعد أن

ينتهي المتنائنا ثيمة تشابكت مع كل بقية الثيمات التي تشكل دم الحياة بالنسبة لشعره ، ألا وهي ثيمة الموت التي قدمها لنا بأشكال مأساوية ومحزنة مختلفة .

إن ثيمة الموت التي تغذيها باستمرار سوداوية تشكل واحدة من أكثر ميزات الشخصية الإسبانية نموذجية ، موجودة في كل شعره . إنها ممزوجة بأسعد الصور ، تلك الصور التي تعبر عن أكثر الأفراح وضوحاً . وعلى كل حال فإن لوركا ليس رجلا معذباً . ولكن في الأراضي الجنوبية .

« القلوب الأندلسية
تبحث دائماً عن الأشواك القديمة » .

إنه هذا الانهماك المستمر المعبر عنه في قصائده الثنائية حيث يجد المرء صوت شعب بكامله ، شعب ما عاد يستطيع أن يتحدث عن نفسه ، والكلمات التي نسيت ولكن صداها لازال فينا . إن الموت الذي يثيره لوركا في قصائده يقدم لنا بأكثر الألوان بهجة ، مختفياً تحت كلمات شائعة تستعمل لتعبر بوسيلة أو بأخرى عن نصيبنا اليومي من الحزن والسعادة . بالنسبة له الموت هو الظل الذي يشد إلى الأرض الأشياء المشمسة بالشمس ، ويتجلى ذلك بشكل أوضح عندما يكون النور على أشد درجة من اللمعان . وفوق هذا الظل صورت تلك المشاهد الطبيعية الرقيقة التي يصفها بكل ذلك الحب الذي لايهدأ . صورت خشية ألا يكون لديه الوقت الكافي ليحكي لنا عنها ، ويقول لنا كيف كانت وكيف ستكون للأبد : شجرة الزيتون النابتة فوق الجدار الأصفر ، الكهف الذي يشتعل فيه الكير الغجري ، مجموعة من المراهقين في حقل من الأحجار . في كل من هذه القصائد تعمل أدوات الموت عملها . تحترق في يد كل غجري حقيقي مدية وتلعب دوراً كبيراً في قصائد لوركا الغنائية وفي مسرحياته . وكشعاع الشمس « تضيء المدية الأعماق الرهيبة » . ونجد من جديد أن المدية هي التي ترتجف « في قلب مفترق الطرق حيث تتراقص الشوارع وكأنها الحبل » . كاتدرائية غرناطة مبنية من سكاكين ذهبية ؛ أكثر صيادي السمك بساطة يرون بوضوح في الليل وذلك بسبب لمعان أنصالهم . إشبيلية « برج مليء برماة السهام الرائعين » حيث المدافع الصفراء قد وضعت جنباً إلى جنب مع السهام الأندلسية . في الجو تتفجر « زهرات من المسحوق الأسود ». قلب العذراء مخروق بالسهام والقرنفل . أما « القديسة إيولاليا » التي يصف استشهادها بألوان نافذة من الزجاج الملون وبدرجات لونية لانراها إلا في المطرزات القديمة ، فما هي سوى قطعة من اللحم المعذب . إنها تتدلى من شجرتها أمام منظر طبيعي شديد الاتساع مغطى بالثلج

و « يروح عربها المحروق الهواء المثلج » . في كل مكان نجد هذه الاستعارات المستعملة ببراءة لاتتمتع بالقسوة أبداً ، وتجد هذه الصور لموت دموي ولحس شهواني بالمأساة ترتبط معه دائماً ثيمة الحب . الموت والحب يواجهان بعضهما البعض ويتغلغلان كل في الآخر في شعر لوركا وبشكل حميمي وإلى درجة أنه من المستحيل التفريق بينهما : فهما معبر عنهما ومتلاحمان في صور غالباً ما تحمل معنى مزدوجاً وهذا ما يفهم مباشرة لدى قراءة هذه القصائد ، وهذا ما نكتشفه فيما بعد في أنفسنا بعد استيعابنا لها .

أوليس هذا المزج لتينك الثيمتين هو الذي يميز شعره أكثر من أي شيء آخر ؟ في رسالة إلى الشاعر الكولومبي « خورجيه زالاميا » كتب يقول :

« والآن سأخلق شعراً يكون كالدم الذي يتدفق عندما تقطع شرايين رسغيك ، شعراً ودع الواقع ، مكتوباً بإحساس يعكس كل حبي للأشياء واستمتاعي بها . حب الموت والتنكيت على الموت . قلبي . قلبي هو هكذا . أعمل طوال النهار في مصنع الشعر . أحياناً ألقي بنفسي في موضوع الإنسان ، في الأندلسي النقي ، في حفلة باخوسية من اللحم الانساني والضحك . ا لأندلس شيء لايصدق : الشرق دون سم ، الغرب دون نشاط . في كل يوم لدي مفاجئات جديدة . إن اللحم الإنساني الجميل الجنوبي يغفر لك ويشكرك بعد أن شتمته » .

لقد كتب جزء كبير من هذا العمل تحت شعاري « الحماسة المتقدة » و « الحيوية » . كل الثيمات التي خطرت له وعالجها في أشعاره ذات عاطفة مفعمة بالرقة . لقد حلم بالتعبير عن كل هذه الثيمات بكل أشكالها . لقد كان لوركا الشاعر موسيقياً ورساماً . ومنذ لحظة وصوله إلى مدريد وخلال سفراته إلى الخارج لم يتوقف عن الرسم ولم ينس أبداً الزيارات الطويلة التي قام بها مع « ما نويل دي فايا » حين كان طالباً .

إن لوركا يتمتع بكل ميزات عرقه وبكل مساوئه . ليس مستحيلاً أن تكون قد جرت في دمه قطرات من ذلك الدم العربي الذي ابتدع عظمة غرناطة . لم يكن ينزعج عندما كان الناس يعتقدون أنه من أصل غجري .

لقد حولته الأسطورة إلى غجري ، وبالنسبة إلى الغجري فإن الموسيقى والشعر وسيط وأداة للتعبير عن الرقة القاسية ، العذوبة الأموية ، فقر وجمال تلك الأرضي الجنوبية التي تتشكل وحدتها من متناقضات . وكما أن هناك أكثر من إسبانيا واحدة فإن هناك أكثر من

أندلس واحدة . هناك أندلس « سنكا » الكلاسيكية ، وأندلس « غونغورا » الباروكية ، أندلس « خوان رامون خيمينز » البحرية ، ثم هناك أندلس سلسلة جبال « سيرا مورينا » ، وأندلس بيارات البرتقال ، وأندلس الأنهار العظيمة وأندلس الأساطير . وهناك كذلك الأندلس الحزينة اليائسة التي يصفها لوركا في قصائده والتي يمكن لحزنها أن يستوعب في أغنية أحياناً ، أندلس تتحد فيها كل الأندلسات الأخرى ، أندلس متراقصة وذهبية كجيتار مفعم بالصلوات والآهات . ولقد بقي لوركا مخلصاً وباستمرار لهذه الأندلس بالذات . لقد ترك للآخرين الاهتمام بغناء الأشعار العالية النبرة والمبهرجة ذات الطبيعة الغريبة السهلة التي تتميز بها أرض مولده ، أو وصف ميزاتها الطبيعية الجميلة وفقرها في روايات تقرأ كثيراً خارج إسبانيا . لم يتوقف هو عن التفكير بأرض الفجر تلك عندما رسم في مدريد أو كتب أول المقاطع الشعرية لـ « قصيدة كانته فوندو » . في أبيات قليلة صور لنا قرية ضائعة في الجبال ، تمثال المسيح المصلوب المنصوب على « الجبل الأصلع » ، الرجال الذين يمرون ملتفين بالكآبة ، وفي رؤوس الأبراج دلائل اتجاه الريح التي لاتتوقف عن الدوران في تلك الريح الباردة . بالنسبة إليه ما الأشياء وما البقع التي تصنعها الأشجار على السماء ، والمنازل والحيوانات إلا تجاويف لامعة محاطة بهالة رقيقة من النور الذهبي . « كل نور العالم يمكنه أن يستقر في عين واحدة » . « الديك يصيح ويبقى صياحه فترة أطول من جناحيه » . ولكن أيضاً : « الفراغ الذي تتركه النملة يمكنه أن يملأ الجو » . على الأفق يبدو « التجويف الأبيض نفسه حصان — محاطاً بمشاهدين أصواتهم مليئة بالنمل » . إنه لايستطيع أن يرى سوى :

« ألف شكل محسوس يبحث عن فراغه
كلاباً شاردة ، تفاحات معضوضة .
أرى الألم المبرح لعالم حزين مستحاثي
ماعاد يستطيع أن يجد صوت أول نواح له » .
(شاعر في نيويورك)

كان يرسم مناظر طبيعية أندلسية وكان يغني ألحاناً إشبيلية قديمة . ولقد أضاف بضع لمسات لونية أو موسيقى مرافقة للرسوم التي جلبها له سلفادور دالي إلى غرناطة ذات يوم . كان الرسام دالي بالنسبة إليه « صديقاً رائعاً » . كتب له دالي مرة :

« كنت فورة مسيحية وكنت تحتاج إلى وثنيتي . سأذهب وأجعلك تتناول علاجاً بحرياً . سيكون الفصل شتاء وسنوقد ناراً كبيرة . ستكون الوحوش المسكينة قد تخدرت من البرد . ستتذكر أنك خالق لأشياء رائعة وسنعيش معاً مع آلة تصوير » .

في « قادش » تلك الساحة القشطالية الهادئة المرهونة بلون كصفار البيض ، وكما في القصائد التي كتبها في مدريد ، التقط لوركا تلك الصور الفوتوغرافية الملونة الغريبة التي أعاد دالي رسمها في لوحاته . وبعد فترة وجيزة من عرضه للوحاته في برشلونة (١٩٢٧) كتب لوركا قصيدة غنائية في مدح صديقه ممجداً المشاهد الطبيعية التي ألهمته .

كانت تلك هي الفترة التي كان فيها سلفادور دالي يرسم صخوراً بوجوه إنسانية على الشواطئ الشاحبة حيث ظهر له في أحد الأيام شبح « فرمير دلفت » ولقد قاس « قيثاره الجميل العادي وغير المرئي » بمقياسه الأصفر ووجد على ذلك الشاطئ بالذات أول تحولات « نرسيس » وساعاته الذائبة ، والأثاث الصالح للأكل ، وكل عناصر « لعبته الحزينة » التي يجب – كما قال – أن تقوده إلى « غزو اللاعقلاني » . الأشياء الصغيرة ، حصى شاطئ « كاداكش » رسمها باهتمام حنون ، ووصف لنا لوركا « باليت الرسام مع جناحها وقد اخترقتها طلقة » . لقد كره دالي البساطة بكل أشكالها . لقد قال ذلك بنفسه ولكن لوركا لم يكن نسخة طبق الأصل .

في قصيدته الغنائية استحضر لوركا اللوحات الأولى لصديقه ولازال بوسع المرء أن يرى الشخصيات المجازية للوحات دالي وهي تنهض من تحت قلمه ، وكذلك أشباح الشاطئ المهجور والأشياء العجيبة والأشكال الممزقة والصخور الجوفاء التي تشبه اسفنجات مجوفة تحمل عكاكيز مغروزة في الرمل . قال :

« أغني جهدك الرائع الإمساك بالأضواء القشطالية وحبك لكل مالايمكن تفسيره . »

وعبر كل قصيدته التي نشرت في مدريد من قبل « خوزيه أورتيغادي غاسيت » في « ريفيستادي أوكسيدنته » (مجلة كانت خلال تلك السنوات أكثر المراكز الروحية نشاطاً في شبه الجزيرة) مجد لوركا هذه الصداقة التي كانت بينه وبين دالي والتي كانت أكثر أهمية كما أضاف من « اللوحة التي تصممها بكل ذلك الصبر » . لم يكن لوركا في ذلك الوقت قد نشر سوى « كانته خوندو » . ماكان دالي يحلم وقتها بالذهاب للعيش في باريس بعد . وبعد ذلك بوقت طويل سيتذكر الشاعر بحنين شديد تلك « الساعات الغامضة والذهبية » التي عاشها بكل ذلك التوهج والتي وحدت الرجلين بفكر واحد وهدف واحد : التعبير عن « كل مالا يمكن التعبير عنه » . وبعد ظهور القصيدة الغنائية المكرسة لـ « سلفادور دالي » بوقت قصير ، مضى الرسام إلى باريس ليغزو ماهو لا عقلاني ونشر لوركا قصائده الغنائية الغجرية التي أعادته إلى مسقط رأسه وجعلت كل إسباني يقظ يعرف ما ابتدعه .

الفريسة

قصة : زكريا تامر

حترقت الغمامة والموسيقى والورد ودمى الاطفال ، فلم أجد مكاناً أختبيء فيه سوى نهر كثير المياه ، وهناك عشت طوال سنوات وحيداً مستسلماً لطمأنينة غامضة حتى جاء في أحد الايام صياد هرم ، فانتشلني بسنارته من قاع النهر، وحدق الي باستغراب وأسف ، وقال : «ظننت انك سمكة » .

فقلت له متصنعاً المرح : « لا تخطيء فالانسان أفضل وأروع من السمكة » .

فنظر إلى الشمس الآفلة بعينين مجهدتين ، وقال : « مساكين اولادي ، سينامون الليلة دون أن يأكلوا » .

فأحنيت رأسي بخجل ، ثم قلت له : « كيف صدقت ما قلته لك ؟ كنت امزح فأنا سمكة » .

قال الصياد : « ولكن الاسماك لا تتكلم » .

قلت بصوت متهدج : « أنسيت أن البحر غني وأسماكه متنوعة ؟ أنا سمكة من نوع غريب ، تتكلم وتشبه الانسان » .

قال الصياد متسائلاً بفرح : « أتقول الصدق أم مازلت تمزح ؟ ! » .

فأجبت دون تردد : « سؤالك ساذج ، فما الذي يرغمني على الكذب ؟ ! » .

فلم يفه الصياد بكلمة ، وحملني إلى بيته وهو يلهث متعباً ، وهناك تولت زوجه تقطيعي بالسكين إلى قطع مختلفة الحجوم ، ووضعتها في مقلاة ملآنة بزيت يغلي ، فلم اصرخ متوجعاً أو مستغيثاً ، وبقيت في المقلاة حتى نضجت ، وعندئذ ابتدأ اولاد الصياد يأكلونني بنهم ، فغمرتني البهجة ، ولكني حزنت بعد قليل لأن الاولاد قالوا بتذمر وسخط إن لحمي سيء الطعم على الرغم من أنهم استمروا في أكلي .

وازداد حزني عندما تنبهت إلى أني في يوم ما لا بد عائد إلى جوف الارض ، وسأضطر آنذاك إلى العيش في الاماكن المظلمة القذرة حتى يتاح لي يوماً رؤية الشمس والتلاشي في جذور شجرة أو وردة .

دمشق

حكاية حبيب بن درواس، سيّد قومه

قصة: هاني الراهب

الأحداث المعروفة عن حياة حبيب بن درواس قليلة،وأقل منها الأشياء المعروفة عنه، وكلتاهما -الأحداث والأشياء - من الأمور غير الموثقة في التاريخ العربي . (ولسنا ندري لم بقيت غير موثقة أمور جسيمة من هذا النوع ، بالغة الدلالة ومتراكمة العدد كرمال الربع الخالي .)

مثلاً ، يقول عنه رواة قليلون - وأظن صاحب الأغاني واحداً منهم - إنه كان سيد قومه . وهذا قول لايعطي إلا القليل لأصحاب الرؤوس الفضولية . فكثيرون هم الذين كانوا سادة قومهم أوصاروا ، ثم طواهم الزمن وبقي قومهم . أو طواهم الزمن ولم يبق منهم سوى حادثة صغيرة خطيرة يتندر بها الرواة ، فلا تعدو أن تكون مثل يراعة نائهة تضيء وتنطفىء في بهيم الليل . كم كان عدد قومه ؟ وكيف جلسوا في فسطاطه ؟ وكم عدد الذين لم يجلسوا ؟ وماذا كان موقف

هؤلاء من سادتهم ؟ وكيف صار هو سيد قومه ؟ بالوراثة أم بالشطارة ؟

أسئلة ستظل في معظمها دون أجوبة. لكننا هنا سنغامر بالجواب عن سؤال واحد منها : كم كان عدد قومه ؟ سنفترض أنهم كانوا خمسة آلاف . ربما كانوا ألفاً ، وربما عشرة آلاف . إن في اختيار الرقم الأوسط محاولة لتفادي الخطأ ، فخير الأمور الأوسط ، كما نعلم . وما كان لحبيب بن درواس أن يتزعم أناساً يتجاوز عددهم هذا الرقم بكثير ، وإلا لغدا زعيماً سياسياً ودخل في معركة ما لأجل الخلافة ؛ وهذا مالم تشر له كتب التاريخ العربي لامن قريب ولامن بعيد . كذلك فان هذا الرقم يجعله قريباً من آلاف الشخصيات التي كانت سادة أقوامها ، ولم تخلف وراءها في أفضل الحالات سوى تلك اليراعات الصغيرة البارقة في ليل التاريخ البهيم .

وتروى عن حبيب بن درواس قصة طريفة ، هي أنه دخل ذات يوم على الخليفة هشام بن عبد الملك ، فيما هو — الخليفة — مختلٍ بنفسه (ونحن نعلم أن الناس في تلك الأيام كانوا يدخلون على الخليفة مباشرة ، وذلك تكريساً لتراث رسخه عمر رضي الله عنه) . وقد انزعج هشام من دخول حبيب المفاجيء ، وقال ما معناه : أما للحكم هيبة تمنع الدخول علينا في غير أوانه ؟

وهنا نتوقف قليلاً لنتساءل : بماذا كان هشام يفكر وما الذي جاشت به سريرته في تلك اللحظة ؟ لماذا أراد أن يكون للحكم هيبة ، ولماذا أراد للهيبة أن تمنع دخول الناس في غير أوانه ؟

ويبدو من تتمة القصة أن حبيباً لم يعط ذهنه لهذه الاسئلة ، بل دخل غير مبال بمزاج الخليفة . وعندما مثل بين يديه — وكان قد لاحظ

امتعاضه – قال مامعناه : لو أن أمير المؤمنين يعرف بما حدث لعشيرتي لاستمع إلي .

وقال أمير المؤمنين : هات ماعندك ياحبيب .

قال حبيب بن درواس : ياأمير المؤمنين ، لقد مرت علينا ثلاث سنوات عجاف ، الأولى اذابت الشحم ، والثانية أكلت اللحم ، والثالثة ضربت العظم .

قال الخليفة : وماهي حاجتك ؟

قال حبيب : إذا كان مافي البيت (ويعني بيت المال) مال الله ، فاعطه لعباد الله ، وإذا كان مافيه مال المسلمين ، فاعطهم حقهم من مالهم . وإذا كان مافيه لبني أمية ، فأنا أطلب منه أيضاً مايقي قومي غائلة الجوع .

ويروى أن الخليفة قد أعجب بفصاحة حبيب ، وقوة جنانه ، فأمر له شخصياً بمئة ألف درهم ، ولقومه بمئة ألف ثانية .

إلى هنا تنتهي رواية القصة . وكذلك تبدأ . فبعد أن تناول حبيب ابن درواس كيسي نقود في كل منهما مئة ألف درهم ، تنقطع أخباره ، ونعود لانعرف عنه شيئاً سوى أنه مات ميتة غامضة . وكان ممكناً أن نقرأ هذه النادرة ثم ننصرف إلى التالية ، والتالية ، والتالية.فنحن نبتهج بقراءة التاريخ كمسلسل درامي شبيه بما نشاهده في التلفزيون ، وله الوظيفة نفسها : الدغدغة وتمضية الوقت . ولكن ماذا لو أن الأمر كان غير ذلك ؟ وهذه الميتة الغامضة – مع أنها غير موثقة . ولم تذكر سوى مرة واحدة – تستفز الفضول ، خاصة وأننا نعرف أن التاريخ الذي نقرؤه مكتوب بالمقلوب .

هناك مثلاً إصرار حبيب بن درواس على مقابلة الخليفة ، رغم أن الأخير كان معتكر المزاج (ومزاج الخلفاء شيء يحسب حسابه وليس مزحة ثقيلة) . وهناك أيضاً الطريقة التي دخل بها ،والكلمات البليغة القوية التي أطلقها بوجه الخليفة مجازفاً بإثارة غضبه . وهناك كذلك هذا المبلغ الذي جاد به هشام بعد رفة جفن واحده .

الاصرار وطريقة الدخول يعنيان أمراً مؤكداً : أن حالة حبيب وقومه تتطلب هذه المجازفة ، وأن الفقر قد أوصلهم إلى الذل ، والذل أوصلهم إلى الغضب . لذلك جاء : حاملاً غضباً يعرف أنه يمكن أن ينقلب عليه لحظة يضيق ذرع الناس به .

وعطاء الخليفة الجزيل السريع ، يبعث على الارتياب . صحيح أنه لم تكن عنده وزارة للمالية مهمتها ضبط حسابات الدولة والاستبسال في الدفاع عن كل درهم . لكنه كان يعرف بالتأكيد أن مئتي ألف درهم ليستا عيدية تعطى في لحظة أريحية . ولم يعرف هشام بن عبد الملك حبه المحض لأن يتغنى الناس الناس بكرمه ؛ فهو لم يكن محتاجاً للدعاية الانتخابية بعد وراثته الخلافة ، ولا للصورة الوضاءة بين الناس ، ففي تلك الأيام كان ما يؤخذ بالسيف أو بالمال يحافظ عليه بالسيف أو بالمال .

عطاء هشام ، إذن ، كان استجابة حكيمة لإصرار حبيب وطريقة دخوله . وواضح من كلام حبيب أنه يحمل تفويضاً من قوم يشعرون شعوراً قوياً بأن لهم حقاً في بيت المال ، ومن تصرف هشام ادراكه لخطورة الموقف وعزوفه عن المجابهة .

يمكننا الآن أن نتصور اللقاء بين الرجلين بطريقة أفضل . وكان حادث مماثل قد حدث لمعاوية بن أبي سفيان مع سيد آخر لقومه (هو الاحنف

ابن قيس، الذي هجم عبيد قرية لمعاوية على عبيد قرية له وضربوهم، فكتب رسالة بدأها بما يلي : إلى معاوية بن أبي سفيان . . فأعطاه معاوية القرية وعبيدها ، فكتب رسالة شكر بدأها بما يلي : إلى أمير المؤمنين معاوية بن أبي سفيان . . ولم يكن قد بايعه بالخلافة حتى يومها) ، ويومها تعلل معاوية بالقول الحكيم : إن وراءه ستين ألفاً إذا غضب غضبوا لغضبه لايسألونه لماذا غضب .

هذه الآلاف الخمسون—أو الستون — تثير الفضول . وكذلك المصير الغامض الذي لقيه حبيب بن درواس .

الحقيقة هي أن القوم الذين كان حبيب سيدهم أصيبوا بمجاعة . ففي العام الأول أنفقوا مدخراتهم ، وفي العام الثاني أنفقوا مايملكون . وفي العام الثالث جاعوا ، وإذ جاعوا غضبوا . ويمكننا أن نتصور أنهم أقبلوا إلى سيدهم يطلبون منه ضريبة سيادته : أرضهم قحلت وأشجارهم يبست . وكان غضبهم واضحاً : مع حبيب إذا وقف حبيب معهم ، وعليه إذا خذلهم . أما غزو العشائر الأخرى فلم يعد ممكناً : لقد انتهى عصر الجاهلية .

ويمكننا أن نتصور ماحدث بعدئذ . فالقوم يريدون حلاً ، نهاية لجوعهم . وكما هو مألوف في المجتمعات البشرية ، نادى بعضهم بالصبر ، وبدا على بعضهم الآخر اتجاه واضح إلى العنف . ومن المؤكد أن الغاضبين كانوا أكثرية ، وهؤلاء أسقطوا دعوى الصابرين لانتظار الموسم القادم أو تدبير الأمور بطريقة ما . لكنهم بالمقابل تخلوا عن مطلبهم في حل فوري من نوع الحلول بأرض أخرى ، أو العودة إلى البداوة ، أو الهجوم على مراكز الحضر . وفي يوم حاسم توصلوا إلى حل وسط ،

وخير الأمور الوسط ، كما نعلم . وذهب حبيب بن درواس ، سيدهم ، إلى هشام بن عبد الملك ، أمير المؤمنين .

نستطيع الآن أن نفهم إصرار حبيب وطريقة دخوله على الخليفة : لقد كان معبأ بغضب قومه . وكانت تخرج مع صوته خمسة آلاف نبرة – نبرات الجياع . ومع أن هشاماً لم يعرف الجوع شخصياً ، فقد أنصت لكلام زائره باهتمام عاقل – ليس تعاطفاً معه بل لأسباب أمنية . وواضح أن الرجلين فهم أحدهما الآخر : بالطبع لابد من الكياسات ، فالمعاني إنما دعيت عميقة لأنها تغور إلى الداخل تاركة فسحة السطح للبيانات الجميلة .

ويمكننا بشيء من الخيال وشيء من التعاطف ، أن نستدعي الصورة كاملة . فحالات الجوع ليست بعيدة عنا ، ونحن نعرف أي غضب مدمر يمكن أن يجتاح بسببه حياة الناس .

ماحدث بعد ذلك مفهوم وشبه مؤكد . لقد عاد حبيب بن درواس ، في يمينه كيس نقود ، وفي جيبه كيس آخر . على الطريق أصابه شيء من الضجر . ثم بدأت مشاعر مبهمة تبرز من فسحة وعيه . وكلما اقترب ازداد تذكره لما حدث في ذلك اليوم الحاسم . تحول الضجر إلى حيرة . والحيرة إلى ضيق . والضيق إلى كدر . أخيراً واجه نفسه بالأسئلة التي ظل يرواغها طوال عودته : هل يبقي المال على ماوزعه هشام ؟ هل يأخذ المال كله ويتحمل المسؤولية كلها ؟ هل يقسم المال بالتساوي ويعتبر نفسه واحداً من القوم ؟ .

على الطريق تغير موضعا الكيسين أكثر من مرة . في البداية انتقل كيس يده إلى جوار الثاني في جيبه . وتذكر حبيب اليوم الحاسم ،

الآفل والمقبل ، فعاد الكيس إلى اليد . وبعد قليل خرج الكيس الثاني من الجيب واستقر إلى جانب الأول . وساعد تنقيل الكيسين حبيباً على نسيان متقطع للسفر . لكنه أنساه فرحته بالدراهم وملأ قلبه بالهم . و لحظة الوصول كانت الدراهم مستقرة في موضع ثالث ، وكذلك عقل حبيب .

في اليوم التالي اجتمع سيد القوم بعلية القوم ، طيلة ساعات الضحى والظهيرة . وكان المؤتمرون بضعة وعشرين رجلاً .

وفي اليوم التالي انعقد مؤتمر آخر ، وبعد أسبوع ، مؤتمر ثالث . نام الناس وأفاقوا ، وإذا شهر قد مضى . كل مافهموه هو أن حبيباً أصر على الاحتفاظ بمئة الألف التي منحها له الخليفة . لكنه عرض على علية القوم شراء أرض أخرى في منطقة أخرى يزورها المطر ، على أن يكون نصفها له ، ونصفها الآخر للقوم يشرف عليه شيوخهم . ويبدو أن الفكرة لاقت لدى الشيوخ استحساناً فقبلوها . واتخذوا مع حبيب موقفاً موحداً .

لكن شهراً آخر مضى ؛ ولم يحدث شيء . خلاله ذاعت الشائعات بين القوم ، فتقاطروا إلى البيت الكبير ، وحوموا حوله منتظرين . أخيراً عرفوا أن المؤتمرين لم يستطيعوا اتخاذ قرار بالتنفيذ : هل يرحلون بالعشيرة إلى الأرض الجديدة ، أم يبلغون الناس أولاً بأول ؟ ثم عرفوا أن النية متجهة إلى الحل الأول ، وأن المدافعين عن حق الناس في أن يعرفوا مصيرهم يتناقصون .

أخيراً أبلغوا أن مانسميه الآن بياناً سيصدر . وشاهدوا السرادقات تنصب ، وعليها رايات زاهيات الألوان تخفق في الهواء الجاف العليل ،

ففهموا أن مانسميه بلغة عصرنا مهرجاناً سيقام . ودقت الطبول في تلك الليلة ، وهزت المزاهر ، ونفخ في المزامير ، وعزف على الربابات ، فعرفوا أن ماندعوه نحن حفلاً فنياً ساهراً سيقام طوال ثلاثة أيام . وقيل لهم إن سماطاً ضخماً سيهيأ لجميع الحاضرين كي يأكلوا فيشبعوا ، ويقسموا يمين الولاء للعشيرة .

في اليوم الثالث قتل حبيب بن درواس . من الصفوف الخلفية لحشود المستمعين انطلق سهم وانغرز في صدره . وكان أحد الشيوخ قد وقف على منصة وأعلن للقوم ما تم الاتفاق عليه . قال إن الحكمة والمصلحة العامة اقتضتا شراء أرض جديدة باسم حبيب ، لأنه سيد القوم ورمز وحدتهم ، ولأنه تكلم باسمهم أمام الخليفة فخلصهم من المجاعة . وأعلن أن الشيوخ سيكونون مشرفين على أعمال الزراعة والحصاد وتوزيع الغلال .

وقبل أن ينتهي البيان انتشر هرج ومرج في صفوف الواقفين . تصاعدت الأصوات وتخلخلت الصفوف . انقلبت الصواني والأواني وتهدمت السرادقات .

وفي الصباح لم يكن قد بقي في بيوت العشيرة إلا الجثث . الآخرون مضوا إلى أرض جديدة .

وهذه الأخبار ليست موثقة في الكتب .

★ ★ ★

ماريـــكا

قصة : اعتدال رافع

– ١ –

لم أعد شامخة مثل رمح محارب . .

مع أن مفاصلي ليست لينة ، وقدرتي على الانحناء ليست أصيلة .

فتراني هو« همجية كل العصور » .

لأن وجهي جمر معتق ، احترقت النعتي ، وسقطت براويطي .

صفعت بزجاجها السماء والريح والقيعان الصديدية !

– اسألوا نهر الكلب فهو خير شاهد على مسرحيتي . .

– حماة . . . . غاضبون مهلا ياماريكا . .

– ليفتشوا عن مصدر آخر لقيمهم غير جسدي الذي توسخ . . ليفلسوا ويخترعوا قيماً جديدة يبيعونها في السوق السوداء . ولكن يقينا . . لا شيء يوازي قيمة اللحم الذي يباع بالدرهم . . والشرف الذي يباع بالقناطير .

• • •

عصرت الليل بشفتي وصرت سوداء . . متعتي بالألم والرقص تفوق متعتي بممارسة الحب . وهذا سر احتفظ به لنفسي . خرجت عارية من « فم

غول» . تزنرت بالنجوم وغنيت الرجال الذين « يمرقون » كالسهم : يشتعلون ويضيئون . ارقص . . واصنع فلكاً آخر . . ومداراً آخر . . « هبطت إلى شاطىء البحر مع قبيلة من الرجال . اشتعل الضوء الاحمر فقفزت الى البحر وسحبتني الأمواج بعيداً » ، وكان البحر حاراً في الاعماق . ناجيت ملك البحر أن يرأف بحال ماريكا التي لم يعلمها اهلها كيف تعوم ، وأنا اختنق تذكرت عروسة البحر والأمير الذي عشقته والذي لم يحس بوجودها لأن جسدي مثقل نصفها الاسفل كان سمكة ، دموعها خلقت زبد البحار . التقطني صيادون ، لفوني بشباكهم واسعفوني ، اخرجوا الماء من جوفي وبقي الملح . .

— أنا عروسة البحر اطلبوا وتمنوا ، ولكن على شرط : هو أن تعيدوني إلى البحر لأن جسدي مثقل بالكرى . . وحراشفي من الداخل تؤلمني .) التجربة سكين في الحلق . العبرة مات أصحابها . وكانت هذه تجربتي الأولى .

* * *

قبل أن اصبح ماريكا كان اسمي « مريم » ولكن بدون « نخلة » وفي « دهشة » عليق مليئة بالافاعي والعقارب السامة . كنت ابنة مطيعة تحترم مشاعر الآخرين وتحمر وجنتاها خجلا إذا ما قبلها الريح على غفلة منها .

في الخامسة عشرة احببت جبران والمنفلوطي وابن الجبران . ومرة رمى لي الأخير بورقة زرقاء مرصعة بالنجوم من النافذة ، فصنعت منها أجنحة ووضعت وسادتي مكاني في السرير « للتمويه » . كان الليل سخياً مقطوع الضروع . وحبيبي يوشوشني . . ويلعق المطر عن وجهي ويقول لي كلاماً حلواً . . اعتق من المزامير . . وحدثت المفاجأة : كانت عاصفة بلورية الجسد ، عيونها حفر بلاقاع ، فجور العالم كله استيقظ في لحظات التجلي . . وخرست المزامير . علمت عشيرتي بالأمر ، وشحذت سكاكينها وجاءت ترغي وتزيد ، ضربوا حبيبي ، وسحبتني النسوة من شعري إلى البيت :

— عاهرة .

شبحوني ارضاً .

— لم يمس غير يدي القسم ...

تعاونت العشيرة على جلدي وتشريحي أياماً . . « وكان الرعب » .

هتكوني . . عروني من جلدي . . ولم يبق في جوفي شيء لأتقيأه : « مطحونه يا أنا . . ذراتي هباب اسود . . محكوم علي أن أعوم بالوحل . . وأن اختناق برائحة المجاري . . وأموت

بحسرة « حبقة » فرخت في قلبي ولم اشمها . وأنا لا أعرف العوم إلا فوق الزبد الأبيض ، . بجذافي قلبي . . وشراعي ابتسامة فيها كل لآلىء البحار . » اهترأت من كثرة الاستجواب ، وكش جلدي من كثرة ما اختبأت به . نساء عشيرتي بعيونهن المترهلة تجمعن حولي قائلات : « –الله لا يكبرها ذبحها حلال . » الاعتداء على قاصر قصة لفقوها بمخيلاتهن التي ماعرفت غير السراديب والعفن . جاؤوا بطبيب : أنا مشاع لأصابع العلم والفضيلة . بعد أن حملق ودس وتأمل وفكر وعرق وتعب قال : عذراء.وارتد الفضول إلى حجره بدون ضحية .

* * *

قلبي ماعدت بحاجة إليه .

جاؤوني برجل ثري « تاجر غنم » تفوح منه رائحة العلف .

– عريس لقطة سيغرقك في الحرير والديباج ، وتأكلين الزبدة والعسل وتسمنين وتسمن العائلة كلها من ورائك . رجل محشوم ورزين تخطى سن الطيش والشباب سيدلك كما يدلل حملا وديعاً .

ومع أني اعرف جيداً مصير الحمل ومهمة الجزار ، ووظيفة السكين ، ألحت عنقي : « الخراف المرعوبة ستزداد نعجة مسلوقة . »

ساقوني إلى المسلخ بغلالة شفافة خجلت من عريها الفاضح ، بعد أن نزعوا الشعر عن جسدي ، ورشوني بالعطور الزخمة ، وطلوني بالاصباغ الفاقعة .

– « مأتم وعويل في أعماقي . . أيديهم تعهرني من الخارج . . ومباهج العالم كله لن تعيد إلي ومضة فرح بعد اليوم . »

قبل ليلة الدخلة توددت العشيرة بشيبها وشبانها إلي : لأن مهري كان عمارة ضخمة في « جل الديب ».وقصت علي أمي قصة الصبية التي تحاكي البدر جمالا والتي تزوجت من رجل أعور . ولم تكتشف أنه بعين واحدة لأنه كان يحضر دائماً إلى البيت وهو مغلول اليدين بالهدايا ، وكانت الزوجة الحسناء لا تنظر إلى عينيه وإنما إلى يديه .

– « أحب البحار والأهداب المالحة » .

– المال هو كل شيء . .

وابكي . . تركوني شبه عارية مع رجل غريب لم يسبق لي أن صادفته في حياتي ، أو

رأيته حتى في احلامي . سَرت عورتي بيدي ، وضحك . . وارتعبت الأكباش :

— « أيتها الاكباش انيخي رقابك للسكين ولا ترتعبي . . للسكين طعم حار ولذيذ يفوق طعم العشب الأخضر في بستان الذئب . »

— « مباركة . . الشرعية . . . ياماريكا . . العالم . . كبير . . ولست أول منتهكة فيه . »

في الخارج كانوا ينتظرون المناديل الملطخة ليزغردوا . .

— « لو انتهكتني كل الجيوش الفاتحة عبر التاريخ لما شعرت بالعار والمذلة كما شعرت في تلك الليلة . »

. . .

الجدران ... الأثاث ... يحميان من البرد أولئك الذين يتدفأون عندما يتدثرون . وأنا لا أشعر بالدفء لأن جلدي كشرنقة ما اختبأت فيه في لحظات يأس تكتسحني الاحلام مثل الطوفان : احلم بجزيرة خضراء أصواؤها عيون . . وصخورها قلوب . . ورملا أحبه ، شاطئاً لوحته الشمس ، يلملم النجوم ويزرع في كل قلب مفراح البهجة . يحترق من الحب والغضب ، ثم اقتلع شعري ، واسحب اظافري وامزق ثديي ، حزناً عليه ، وأحبه في أحلامي بطلا وأشعر بالفخار . .

احلامي ما عادت نزقة ، واحة أكل نخيلها الجراد ، أحمي أعضاءها من رياح السموم .

. . . .

— امسك بيدي أيها الليل . . وكن لي أباً رحيماً .

— أنا مغلول . . ووحيد . . وعاجز عن حماية فراشة أجنحتها تنهدات .

— أنا امرأة بلا أحــد . . عيناي قوارير مليئة بالأصداف . . لو لم توش ايهـــا الليل بضحكات الغواني وعطرهن . . لكنت بلا سحر . . بلا قمر

— قبلت أن تكوني ابنتي ، كل بناتي متشابهات ، يتحولن في النهاية إلى نجوم تؤنس وحشتي ، ويصبحن قطعة من جسدي .

هربت ، غيرت بلدي واسمي ولون شعري فقط . . وأصبح الليل أبي .

جسدي سقط ، ورأسي لايزال معلقاً بذيل نجمة هاربة ، الجاذبية تمطني وتصبح رقبتي ممراً للاقدام. . والسماء تتنفس وهي تتفرج علي .

اهديت الليل تراثي ، وتعاملت معه بصراحة تصل احياناً إلى درجة الوقاحة .

لأنه لم يعد يحمر في شيء من الخجل : ألم يكش جلدي من كثرة ما اختبأت به ؟

ويبقى الهوى قبض ريح . تجارة الهوى رأسمالها لحم مشفى من كل شيء والشاري واقعي لا يهتم بما هو تحت الجلد . ماتحت الجلد يبقى لي وحدي. تكور « بطني » وتركته متكوراً ، ولم إلجأ للاجهاض كالعادة « مادام القتل حراماً » لم لا يكون الهوى « جاداً » ؟ سأخلد الهوى وانجب له حفيداً يحمل « وشم » ماريكا . يجرد سيفه من غمده ويذبح كل الذين تآمروا وشاركوا في سلخها وهي حية .

رفرفة العصافير في بطني تدغدغني. . تشنج احشائي عشقاً .

والد طفلي أجهله ، وعندما يكبر ويسألني عنه سأقول له بأنه ابني ، وأن الابناء في عصور الحب كانوا يتكنون بأمهاتهم .

الشوكة المزمنة

شعر أحمد دحبور

١

قالت له عصفورة الأيام :
خطوط كفيك بلا نهاية
تبدأ من كفيك ، أو من صفحة الغوايه
قلبك مفتوح بمصراعيه
والغول — في الحكايه
ترميك بالنهار والظلام
أوان لا يوقظك الطبل ، ولا تملك أن تنام

•

سحابة مرّت على عينيه
ولم تزل عصفورة الأيام
تقول ما أدركه ، من قبل ، وهو خائف
فالنهر يدنو واثقاً إليه

وجمرة العواطفْ
تنقلهُ عن حطب الآثامْ

أعرفُ هذا الضوء مجنوناً ، تعوَّدْتُ عليه من زمنْ
أعرف كيف يرسم المرأة أحياناً على شكل الوطنْ
فمرّةً يرسمها أما
ومرة حُمّى
وتارة يطلقها نهراً من الشجنْ
فليس من دهريّةٍ إلا و كانت عنده نُسمّى
لكنه لم يعطني السرَّ هنا ، ولم يقل لي أنتِ مَنْ
فأنتِ مَنْ ؟ ؟

— ٢ —

إنها الشوكةُ المزمنهْ
تتجوّل في القلبِ ،
في كل عاصمة وخزةٌ ،
وألبّي —
كأنّ دمي لتجاربها عيِّنَهْ
وأحبكِ ، أو هكذا أدّعي ؛
ليس قلبي معي
فأنا آن طالعتُ وجهكِ أسلمتْ قلبي إلى وخزةٍ ،
وتخففتُ من أرزة بعثتني من الأرض حتى مدى الوهْمِ ،

أذكرُ أني استمعتُ إلى صوت أمي ،
(تراها تغنّي أم المبحرون أقوا بشقيقي ؟)
ووجهكِ ليس امتداداً هنالكَ ،
وجهكِ ليس حياداً ،
وأغربُ من كل هذا وذلكَ :
وجهكِ ليس طريقي ،
على أنني أتجمع في اللحظة البيِّنه
حول نهر ابتسامتكِ الصعبة الهيِّنه

لم أطالبْ بشيءٍ ،
ولم تعِديني بشيءٍ ،
ولكنَّ شمسكِ أرْوَحُ من أي فيءٍ ،

وحين اقتربتِ بلا سببٍ ، أو توهمت
صرتُ إلى لهبٍ ،
وابتعدت بلا سببٍ ،
فانتهيتُ إلى حطبٍ ،
هكذا ؛

واشتبكتُ مع الوقتِ ،
لم أدرِ مامَرَّ هل هو ثانيةٌ أم سنه

وبعيداً عن الكلمات الكبيرةِ ،
أسالُ : من أنتِ ؟
هل تسمعين بموتي الذي نقلتْه الإشاعةُ ،

والتقطتْهُ الإذاعةُ ؟

هل تسمعين بيتي المقوَّض تحت الليالي المطيرةِ ؟

ها أنتِ حاكمةٌ ،

وأبو الهول يُفْضي بألغازه الأوليةِ ،

فلتجهري بالبقيةِ :

كيف تسرَّبْتِ بيني وبيني ؟

وهل أنا متّهم أم شهيدكِ ؟

أم عاشق يستتر يدكِ ؟

عيني على أفُقٍ —

لا يرى القلب منه إلى الآن غير الأحاجي

هل هو الوهم ؟

أم أنها الأمُّ ؟

إن الحليب يطوّق عمري ،

وفي نهر عمري نساء من الوهج والشعرِ ،

والثلج والصبرِ ،

لكنني لم أجد ، قبلكِ ، امرأة صاغها الضوء من عسلٍ وزجاجٍ

ما حسبتُكِ صيداً ؛

وإن كنتُ أسألني : هل أحبكِ ؟

— لا بدّ . . لكنْ رويداً رويداً ،

فليس جمالكِ ، ليس اكتمالك ، ليست خصالك ما هزمتْ قلعتي ،

بل مزاجي
إنّ لي تعباً أتمدد فيه وذاكرة مثخنهْ
وقديماً عقدتُ مع الأم حلفاً —
حملتُ بموجبه الشوكةَ المزمنهْ
لستُ غضاً ،
ولستُ عصياً على الكسر ،
لكنّ أمي تمرُّ بكل النساء
وهي تغسل ثوبي صباحاً لألبسه في المساء
وهي تعجن خبزي بدمعتها لأرى لقمتي ليّنهْ
غير أنك ما عدتِ في حارة الفقراء
وأنا أتساءلُ :

من أين جاءتك أمي ؟
ومن أين جئتِ ؟
وكيف أردّكِ عن قلعتي المذعنهْ ؟
ولماذا إذا لاح وجهكِ أيقظَ في القلب شوكته المزمنهْ ؟

— ٣ —

تلتُ عنّي في كتاب الذكريات المفرحهْ :
تذبحني عصفورة الأيامْ
بريشة الجناحْ

وعندما يدركني الصباحْ
يقطعني مذياعها بنشرة الأوهامْ

فهل أنا مذبحة ومذبحهْ ؟
وما الذي يلوح ، في الصورة . خلف ـــه القادمة الجديدة
جزيرة أم مشرحهْ ؟
نقلتُ عن أوساط أمي حِكَماً ، أجْوِبةً عديدة
أقربُها إليَّ :

لا شيء في شدق الردى أحسنُ لي من شيء
مالم نجابه معاً المكيدهْ

نقلتُ عن جزيرة بعيدةْ
تقرير غول البحر للرؤوس والخلجانْ

المبحرون . . ضائع ، وهو طعامي الآنْ
وما عدا ذلك . . فهو حيّ

الإسكندرية حزيران / ١٩٧٧

الحزن

محمد مصطفى درويش

— ١ —

أيها الموتُ ،
مُتْ . . . .
هكذا نقتلُ الأزمنهْ —
ثمّ تخرجُ من معطفِ القتلِ ،
تدفننا . .
تسرقُ الحبَّ ،
من يبْسِ أعصابنا الموهنهْ —
هكذا نستحيلُ :
قطاراتِ ذعرٍ ،
نتاجرُ بالفقرِ
بالعمرِ
— نخبّ اغترابَاتنا
موتنا المتكرّرِ ،

– إنْ كنتِ لا تقدرينِ على دَفْعِ حزني ،
جنوني . . .

دعيني :
أبادْرِهُمَا بالذّي تملكُ اليَدُ ،
نَخْبَ خواءِ يدي . . .
والمكانِ . . الزمانِ ،
وغربتّي الجسديّةِ . .
كوني اللزوجةَ :
بينَ أصابعَ مزروعةٍ في غبارِ الهتافاتِ ،
نَخْبَ فَمٍ مقفرٍ !
وشرايينَ مهجورةٍ
وكُرَيّاتِ قهرٍ ،
خيولٍ من الحزنِ مقبلةٍ في دمي ،
مدبرهْ . . . ! !

نَخْبَ نهرٍ من الخمرِ ،
والكلماتِ الجريحةِ
والصمتِ ،
ينسلُّ ثَدْياً من النّارِ والقشِّ :
في جَسَدِ المقبرهْ . . .

. . .

– ٢ –

هَلْ قطيعُ كلابٍ فمي ؟ !

الأرضُ ظليَ الرماديُّ . .
ذاكرتي رقصةٌ من عظامِ الدقائقِ ،
هلْ جسدُ الحرب أسودُ ؟
هلْ وردةُ الفقرِ بيضاء ؟
حينَ تصيرُ اللقاءاتُ :
سلاً ،
يمزقُ . .
ينهشُ صدْرَ هوَايْ ! !
يتراكمُ ثلجُ الهزائمِ ،
كالليلِ . .
في جسدي !
تصبحُ الشمسُ غيماً جريحاً ،
دماً يابساً
غير أنَّ أسَــايْ :
مغلقٌ ،
آه . . .
لانهْرَ في الكونِ تَلْبَسُهُ ضفتايْ ! !

— ٣ —

خنجرٌ آثمٌ يتوحدُ في جسدِ النهرِ
بالقلبِ . .
هذا دمي ضفةٌ لا تنامُ ! !
وها شجري خطأٌ مطبعيٌ ،

تكلسَ في دفترِ الرعدِ . . .
والبحرُ فاصلةٌ —
غادرتْها انحناءتُها المستباحةُ ،
يا أنتِ لا تتركيني :
عارياً من مسافاتِ صمتكِ ،
من فمِكِ الساحليِّ ،
ومن وحشة تستبدُّ بعينيكِ ،
تُؤلِمُ حزنَهُما . .
لعذاباتِ طفلٍ جريحٍ يُسمّى :
جنني ! !
آهِ . . .
رائحةُ النبضِ تحلّقُ في الشرايين ،
ما عدتُ أحتملُ الحبَّ في صورةِ امرأةٍ . . :
ليسَ شيءٌ يغنّي ،
ويرقصُ فيَّ ،
سوى حُبِّها وجنوني . . !

— ٤ —

أقولُ :
النّهرُ يبدأُ من هنا
والماءُ يبدأُ من هناكَ .
يضيءُ بينَ الماءِ والنهرِ

انتحارُ سحابة ! !
أسعى إلى جرحِ السّماء بمفردي ،
ليلاً . .
أصيرُ كتابَ عشقٍ
مفردات تَلْبَسُ الأعماقَ ،
تضحكُ في رمالي . . .
خصلةٌ من شَعْرِ عاشقةٍ ،
تساوي كلَّ جدرانِ السجون .
حجارةَ الحلْمِ القديمِ ،
الله والإنسانُ في جسدي
ومقصلةٌ توزّعُ خبزهَا اليوميَّ للفقراء :
يقتلونَ . . . ! !
خُذْ كأساً مِنَ الكونياكْ —
وَحدثْني عَنِ الأطفالِ ،
عَنْها ،
الماءُ يبدأُ من هنا . . .
والنهرُ يبدأُ من هناكْ ؟ !

دمشق

قصائد من
رسول حمزاتوف
ترجمة : ميخائيل عيد

رسول حمزاتوف من مواليد ١٩٢٣ . حامل لقب الشرف : « شاعر شعب داغستان » وحاصل على جائزة لينين وهو عضو في مجلس السوفييت الاعلى للاتحاد السوفييتي ورئيس اتحاد كتاب داغستان .

عشقت مئة امرأة

عشقت مئة امرأة
وأنا اراهن جميعاً
اصحو واغفو ، انتشي واحلق
دون أن استطيع محوهن
والفتاة التي لا القدر على سلوانها
هي أول من ايقظ قلبي على الفرح
التقيت بها وكانت في طريقها إلى العين
وكنت صبياً قروياً حافياً
ولاحت فتاة صغيرة من بعد
في مثل حجم جرتها
كان الماء بارداً وقد ركعت لتملأ الجرة
من العين
اباردة المياه ؟ كلا !
وإذ كنت واقفاً هناك
احسست أنها قد لفحت جسدي

واوجعني اللفح
ومازلت مفتوناً حتى اليوم
ببريق طلعتها الحلية .

. . .

وفيما بعد ... إذ كنت خلياً
أجوب سواحل بحر قزوين الحبيب
احبت فتاة . . . ولكنني خجلت
من أن اطرق بابها .
ورحت اطوف بيتها
دون نية في طلب يدها
ولقد تسلقت شجرة قيقب
لارى ظلها على ستارة النافذة
فهي تسكن فوق في الطابق الثاني
ولاأزال اعشق تلك الشابة

. . .

وثمة فتاة أخرى كانت مسافرة
بالقطار إلى موسكو . . ولقد وددت
لو أرى هذه الشابة
وكم أنا شاكر لك يابائع التذاكر
الذي ارسلتها إلى جانبي واتحت لنا
أن نرى المناظر معاً من خلال نافذة عربة واحدة
ولكم وددت لو تنقضي كل حياتي
مسافراً عبر العالم إلى جانب هذه الفتاة

. . .

وأحببت فتاة غضوبا لا تحب أن يخالفها أحد
وقد مزقت مخطوطاتي بقسوة

. . .

وفتاة أخرى لازلت اعشقها
لها عينان حنونان براقتان
وقد امتدحت قصائدي مئات المرات
واعلتها حتّى السموات
واحببت فتاة حانقة واخرى ساذجة
واخرى محتشمة . وأخرى سريعة الغضب
وفتاة مملة . . وفتاة سهلة الانقياد
واخرى ودوداً ، وأخرى عنيدة
ولقد احببت في كل مدينة
وفي كل قرية فتاة
وثمة نساء اثرن كراهيتّي
ولقد دعوتّهن جميعاً « حبيبتي » و « يمامتي »
وثمة مئة فتاة احببتّهن بحماسة واندفاع
وكان حبي لهن يصل حد الشغف

لماذا تحدقين إلي وكأنك تنظرين إلى عدو ؟
« أنا واحدة من مئة إذاً ؟ شكراً لانك اخبرتني ! »

. . .

ولكن رويدك ! فانت لن ترين المئة
فهن يتبدين في ذاتك
فانت مئة فتاة عندي واما أنا فواحد لك .
وحين كنت اطوف فتىً قروياً حافي القدمين
أنت التي رأيتك عند العين
وانت التي ايقظت قلبي على الفرح .

. . .

وفي تلك المدينة قرب البحر
حيث يهب النسيم مالحاً

ألا تتذكرينني أنا الفتى الذي تبعك ؟
ألا تتذكرين صخب عجلات القطار المنطلق إلى موسكو ؟
أنت مئة فتاة في واحدة
وقد عانقتهن جميعاً
وبك وجدت الأسى والضحك
والشتاء العاصف والصيف الرؤوف
أنت تتبدين في حالات مختلفة
وإني لاعترف بانك تبدين متوحشة حينا
مذعنة حينا ، وفي غاية النقاء
وحيثما ترغبين بالتحليق اتبع اثرك
حاملا حبك حيثما كنت
ساعياً لانال ودك
ولقد زرنا التلال الصامتة
حيث تعانق السحب نباتات الخليج
وزرنا المدن التي تمثل براعة وتدانينا
احببت مئة فتاة بالشغف ذاته
وانت التي أدعوها « حبيبتي » « يمامتي »
بكل اندفاع وحمية
لقد أحببت فعلا مئة فتاة
وكل واحدة منهن هي أنت !

طالما الارض تدور

شربت الشمس كالماء
وتسلقت عاماً اثر عام
لارى مدار الشروق القرمزي
وارتحت لدن اقترب الليل

. . .

شربت النجوم من الجداول الجبلية
من المنبع المتموج البارد
حيث تومض كل ذروة

. . .

تناولت الكؤوس السماوية الزرق
إلى المروج حيث كنت انعس
لأشرب الماء المصفى هناك
بين الغيوم العذبة المنعشة

. . .

شربت الثلج الطاهر حيث الممرات
قرب الاعماق النقية
واحسست رقائقه تسقط ناعمة
وتذوب على شفتي

. . .

وشربت الربيع أوان البذار
أوان لا يمكن اضاعة الوقت
وفي اعماق مدى جليد القطب
شربت النبيذ كالفودكا

. . .

وحينما شربت العواصف التي
ترمي ظلالها المتجهمة على الأرض
تلامعت عدة اقواس قزح متلألئة
حول حافة الكأس

. .

وحين تبرعمت ورود الخلنج ثانية
ونفرت الامال
تسلقت وادياً صخرياً

لاشرب عبيرها المسكر .

.

ومفتوناً بجمال الأرض السامي
اضعت قلبي مراراً
وأنا استمتع بالاغاني كالخمرة

. .

من العسير قياس نفس الانسان
فلقد شربت مع اصدقائي
شراب العسل وملت الخميرة في ازمنة الجوع
والخمر المرة في ازمنة الحزن

. . .

شربت بكل جوارحي
ولست بموقف النشاط لهو :
فلقد سمعت شباب العالم يغني
ورأيت رماد هيروشيما

. . .

تمتعت بالحياة وكأنني اشرب البيرة
ازحت الرغوة
وشربت حياة الكدح والكفاح
فتلك ليست وهماً بل حقيقة

. . .

احببت كل يوم . . . فليحدث مايحدث
وشربت حتّى الثمالة
والحياة وحدها الملومة

إذا بقيت تستجدي ظمأي العظيم

. . .

أنا لا آبه لكون الظمأ لا ينطفىء
فلقد وفيت ذمتي لهذا العالم
الذي يظل الانسان ظامئاً فيه
طالما الأرض تدور

نجوم

نجوم الليل ، نجوم الليل
تلتمع في قصائدي
مثل عيون ، مثل عيون
اناس كانوا هنا قبل حين

. . .

أنا اسمعها تقول في سكون الليل :
« كن الضمير المتألق
لاولئك الذين مضت بهم سنوات الحرب »

. . .

أنا ابن داغستان الصادق
ليس دربي سهلا
وقد اصبح ، من يعلم ، قد أصبح
نجماً ذات حين

. .

وسأبدو حينئذ في قصيدة آخر
نجماً ارضياً مشتركاً
والضمير المتألق لمعاصري

آفـــاق المعـــرفـة

رسالة باريس

١ - دانديون : بودلير وشركاه
٢ - تابي ومحاولة رسم الحركة
٣ - الوحشية في الرسم والمغزى الفلسفي

فايز مقدسي

١ - دانديون ، بودلير وشركاه :

ما الداندية ؟ ،(١) يجيب الناقد الفرنسي المعاصر « روجيه كومف R.kempe» معرفاً اياها في كتابه « دانديون ، بودلير وشركاه Dandies Baudelaire et cie الذي صدر مؤخراً عن دار النشر الباريسية « seuil » (١٨٠ صفحة، قطع متوسط) ، بأنها ؛ « عبادة التمايز في زمن اللباس الموحد » . ثم يضيف الملاحظة التالية : « ان ما كان يعجب « بودلير » في نساء لوحات « دلاكروا » هو كونهن متميزات » . ويستعمل تعبير « بودلير » الدقيق في نعتهن بأنهن : «جوهرياً متميزات » .

من خلال ذلك يصل « كومف » إلى القول ان : « العالم الداندي عالم مجازي عبر أنوار شمس تأفل » ... عالم قوامه الزينة والعناية بالمظهر الخارجي . والداندي يؤكد بقوة على السلوك وعلى كيفية التصرف

(١) - الداندية Dandysme كلمة ذات أصل انكليزي ، أدخلها بودلير إلى الفرنسية وحدد معناها . وهي تعني : التظاهر أو التصنع وبمعنى أوسع التصرف على عكس الطبيعة .

حيث : « كل ايماءة هي مطلقة » . ويورد « كومف » مثالا في كتابه على ذلك بقوله انه كان لدى الرسام « دلاكروا » أكثر من عشرين طريقة ليقول عبارة « سيدي العزيز » .

وزينة الداندي « زينة عليمة » حسب تعبير « ادجاربو » ويخبرنا داندي مثل « باربي دورفيلي » بأن اختيار الصدرية شيء مهم جداً . كما ان برودته برودة مصطنعة .

على ان الداندية ليست حس الزينة واصطناع البرودة فقط .. انها أعمق من ذلك حين تكتسب مغزاها الفلسفي.انها كما يقول المؤلف : « ليست موضوعاً لكل قادم » . و « كومف » ذاته حين يطرح السؤال التالي :

ما الداندية ؟ يجيب : « سؤال يصعب تحديده كما يصعب تعريفه » . انها كما نستخلصها عبر صفحات الكتاب « طريقة عيش » . وحسب تعبير بودلير تصير « التفرد الدائم » ولقد كان بودلير يقول دائماً : « الداندية بناء خارج على القانون ». ويضيف كومف : ان ما يصنع الداندية هو الاستقلال الذاتي . ويذكر في الكتاب ان فلوبير كان يقول : « الداندي الحقيقي يخترع نظامه » . وعند ستندال مؤلف رواية « الأحمر والأسود » يصير معنى الداندية فهم فن العيش في باريس .

ثم ينتقل كومف إلى تعريف اشد عمقاً للداندية حين يصفها , بأنها « تدريب مستحيل » . لأن الداندي الذي جاء في أعتاب العصر الحديث يمقت عصره . فهو رجل سري لا يظهر نواياه . كما أنه يتساءل : « كيف يمكن حفظ السر في زمن النظام الجماهيري » . إنه يعلن عن ترفعه وانفته أيضاً متسائلا : « كيف يمكن أن نحلم في ظل التقدم ؟ . » ... « اسئلة رهيبة مامن أجوبة لها ، تقود احياناً إلى الانتحار والجنون والموت . والداندي لا يجهل ذلك . إنه مدان ، وينتظر أن يختفي باستحقاق . »

إنه حين يرفض عصره الذي أصبح سوقياً يلتفت إلى الماضي ، يبحث عن أجداد له . كما أنه يستعمل لغة بودلير لينقد عصره بقوله : « إن كان الحب في يومنا هو « الوجد » فقد كان في الماضي « الهذيان ».

من حيث المفهوم الفلسفي فالداندية هي التظاهر . لذلك فانها كما سبق « عالم مجازي » و « تدريب مستحيل » . يذكر « كومف » ان بودلير كان يعلم ان برودة « جوتيه » و « دلاكروا » ليست سوى مظهر خارجي . فالداندي يصمم وجهه وقناعه ولا يكشف عن حقيقته ابداً أمام الآخرين . وهنا تكمن مأساته . انه يمثل حياته ولكنه لايعيشها كما هي في الواقع ، ويوضح ذلك معنى مجازيته. انه يتصنع الحزن لحظة فرحه ، ويظهر القسوة مكان الحنان .

انه يحمل كل صفات المتظاهر فيخفي كل طبائعه الأصلية ويبدي للآخرين طبائع مخالفة . في احدى رسائله لأمه كتب بودلير : « أني أخفي حياتي وافكاري وقلقي عليك انت » . وفي كتابه « بالعكس » يذكر وسيمنز Huysmans ان الداندي ضد كل ما هو طبيعي ومع كل ماهو مصطنع وغير طبيعي . لذلك يلاحظ « كومت » ان الداندي « يفعل عكس ما تنتظر منه . » وهو بقناعته هذه انما يحقق من جانب خفي استعلاءه الذاتي وتفرده عن الآخرين . والتظاهر انما هو منهج الداندي في رفض عصره الذي أصبح عمومياً لاتفرد فيه . والداندي كما يقول « كومف » – يقدر ذاته – .

تنكشف الداندية عن حس متميز بالفردية وبالشخصية . انها تأكيد على كل الدقائق والتفاصيل الخارجية لأن : « كل ايماءة هي مطلقة . » والداندي لايتصرف عبثاً . انه يدرس كل حركاته سلفاً . وكل حركة أو كلمة انما هي قناع يخفي وجهه الحقيقي . أو ستار يسدله على عمومية شخصيته ليحفظ لها تفردها حيث ان الداندية كما عرفها بودلير انما هي « التفرد الدائم » .

ويتقزز الداندي من السلوك السوقي ويتميز بفهمه للاناقة ولكنه ما ان يتم زينته حتى يتوجب عليه نسيانها . ولما ان الداندي أو المتظاهر : « يبحث لذاته عن ماض وعن أجداد . » فانه بحنينه إلى الماضي يؤكد من خلال بودلير على الروحانية السامية للزينة عند الشعوب البدائية . ولقد شن « شاتوبريون» – الذي سماه بودلير « زعيم الداندية في العالم الاخلاقي – هجوماً عنيفاً على الولايات المتحدة لاحتقارها الشعوب البدائية . ولقد كتب بودلير إلى امه في احدى رسائله : « لقد خصصت دائماً ما يقارب من ساعتين من أجل زينتي . »

ومفهوم الزينة هذا المؤكد عليه انما يكتسب حساً مأساوياً حين يتحول إلى أسلوب لاخفاء الوجه الحقيقي . ان الزينة هنا تندغم مع التظاهر الذي يميز الروح الداندي .

ويختتم « روجيه كومف » كتابه بالجملة التالية : « ان كتاب فن الزينة » الذي ظهر عام (١٨٣٠) عد ما يقارب من اثنتين وسبعين طريقة لعقد ربطة العنق . وأن على الداندي ان يتخيل الطريقة الثالثة والسبعين .»

---

٢ – تاي ومحاولة رسم الحركة

تتوضح في تقنية الرسم الحديث المعاصر نزعة اسلوبية جديدة تتمثل في وحدة الموضوع المرسوم حيث يتناول الرسام موضوعاً ما ويأخذ في رسمه عبر لوحات عديدة متناولا اياه من جوانب عديدة ومختلفة ، ناظراً اليه من جهات متنوعة ، مقدماً اياه في كل حالاته وأوضاعه . ويظل الرسام يطور في موضوعه

حتّى تكتمل رؤيته له في عشر لوحات أو عشرين أو أكثر . وهكذا فحين يقيم معرضاً للوحاته فان المعرض يشمل على وحدة شكلية ولونية وأسلوبية .

وهكذا ففي صالة متحف الفن الحديث معرض مستوحى من « نشيد القديس يوحنا الصليبي الروحاني » وفي مكان آخر معرض عن « العشب » وفي كاليري (دراجون) معرض للرسام الشاب « تاي »TAi مكرسة لوحاته لرصد حركة الأطفال حيث نقع على محاولة اسلوبية في الرسم تستحق الابانة والتحليل .

ففي ٢١ لوحة متوسطة الاحجام يقوم « تاي » باستقصاء تتابع الحركة الجسدية فيقدم لنا بواقعية متميزة ذلك التوازي مابين عملية التداعي النفسانية للافكار ، وعملية التعاقب الحركي للجسم من خلال رصده باللون لحركات الأعضاء عبر اسقاطات يومية متنوعة طفولية اننا هنا أمام لوحات « تاي » ازاء استبطان التداعي الجسماني المتعاقب في الفراغ ، أو ازاء دراسة شبه تحليلية لسقوط الاجسام ، حيث ترسم العلاقة مابين الجسم الواقع أو المتحرك والمحيط الذي تتم فيه الحركة أو السقوط .

ويتوضح البحث عن اسلوب جديد عند « تاي » من خلال تقنية شبه اكاديمية واقعية مكثفة يخفف من بريقها التجسيد الشبحي أو الطيفي للاشياء المتحركة كما يتوضح أيضاً ذلك الاظهار التماثلي المتعادل على نحو هندسي للمكثف العيني والشبحي الشفاف ، وكل لوحة تقدم الواقع الذي سترته غلالة رقيقة هي سر الناحية الجمالية في رسوم « تاي » .

نرى الجسم البشري في لوحاته موزعاً مابين المرئي والخفي – الشخص ذاته حين ترصد حركته : (طفل يركض) ترصده اللوحة في خمس حركات متعاقبة – يصعد درجاً . يتداخل جسمه ، من خلال الحركة ، في جسم الدرجات . وواقعية الاشياء التي رسمت بدقة فتوغرافية مؤكد عليها ومتعمدة يتخللها كضوء موشوري ، الجسم البشري الذي ما أن يبدأ في الحركة حتّى يتحلل طيفياً .

فحين نرى خمسة أطفال يركضون عبر حقل ريفي لمنطلق اللوحة : طفل يركض في حقل . النتيجة : رصدت اللوحة حركة الطفل الراكض من خلال خمس نقلات الساقين فحولت الحقيقي إلى طيفي . حيث عند « تاي » كل ماهو ساكن يرسم على نحو واقعي وكما هو : الأرض ، الاشخاص ، النوافذ ، الابنية ، السلام ، الاشجار الخ .. وعلى نحو يظهر لنا المقدرة الفنية المقتدرة للرسام . لكن ما أن يتحرك الشيء ، حتّى يتكثر ويتطيف ويكتسب شفافية غريبة تكاد تحيله لامرئياً . وكل سكون هو توحيد للجسم . وكل حركة هي تكثير له .

في الحركة كل وضعية في اللوحة

رسالة روما

القذر

آخر أفلام بازوليني

د. عمر الدقاق

كانت مدينة عجيبة ، وما زالت تنطوي على كل عجيبة ... انها روما ، حاكمة العالم في العصور الخوالي ، عاصمة الأباطرة وذات الأمجاد والانتصارات . انها المدينة التي تجتاحها اليوم البطالة وتنوء تحت وطأة التضخم ، انها روما المتناقضات التي تنطوي على معقل الزعامة الكاثوليكية للعالم المسيحي وتضم في الوقت نفسه أكبر حزب شيوعي في أوروبا الغربية . انها المدينة التي يهرع شطر من سكانها إلى أبهاء الفاتيكان لينعموا بأداء الصلاة أو يحظوا ببركة البابا ، على حين يدلف شطرهم الآخر إلى علب الليل أو إلى أفلام الجنس ليحدقوا عن كثب في الأجساد العارية المتلوية .

• • •

هذه المدينة خيل إليها يوماً في ظل الحكم الفاشي خلال الثلاثينات وأوائل الأربعينات من هذا القرن أنها على عتبة بعث للمجد الآفل والعز الزائل . ولكن ما ظنته ماء زلالا لم يكن الا سراباً خادعا . وهكذا انجلت غيوم الحرب العالمية الثانية عن هزيمة منكرة لايطاليا واندحار مريع للفاشية . وخرج هذا الشعب الرقيق مثخناً بجراح الدكتاتورية يعاني من المرارة والذل والقهر بما لايقل عما كان يعانيه من ويلات الحرب نفسها .

هذا الجانب من حياة ايطاليا في الظل ، وما كانت تعانيه من الداخل هو الذي كان يلح على أعماق المخرج الفذ بازوليني أحد أعمدة السينما الحديثة في العالم ، وذلك من

خلال فيلمه الجديد « القدر – سالو » الذي مازال يعرض بنجاح في روما وسائر مدن ايطاليا الرئيسية .

ولعل بعض عوامل الاقبال على هذا الفيلم تكمن في أنه الفيلم الأخير الذي أخرجه بازوليني ، ولا سيما في اثر مقتله المأساوي . والجدير بالذكر أن هذا الفيلم لم يقدر له أن يعرض على الملأ في حياة بازوليني نفسه ، اذ كانت نسخته الأصلية قيد استكمال بعض الأمور الفنية . وهكذا تم عرضه بعد أشهر قليلة من مصرع صاحبه .

والحق أن فيلم « القدر » لبازوليني لايرتكز إلى قصة بالمعنى المألوف أو بالمفهوم الفني ، انه لايعدو في واقع الأمر ان يقدم لجماهير الناس في ايطاليا وفي سائر انحاء الأرض شريحة واقعية من حياة أناس يعيشون في مكان محدد هو روما وفي زمان معين هو أيام الحرب العالمية الثانية .

ان غاية بازوليني في فيلمه هذا هي تعرية أعتى الأنظمة الاجتماعية – السياسية وابراز مخازيها للعيان .

• • •

الحرب دائرة والناس في روما ماضون مع ذلك إلى أعمالهم اليومية ، ثمة شبان وشابات يسيرون مرحين أو يمتطون دراجاتهم في أطراف المدينة ؛ غير أن وجوهاً كالحة وعيوناً قاسية كانت تقبع في سيارات سوداء، ترصد حركتهم بلؤم. وسرعان ماراحت تطاردهم بلا هوادة ، كما تطارد الذئاب الضارية أسراب الغزلان الرشيقة ، ثم تنقض عليهم كما تنقض العقبان الكاسرة على الحمائم الوادعة. وتنجلي المطاردة الصاعقة عن فرائس من الأبرياء تمت مصادرتهم من عرض الطرقات من قبل زبانية الفاشية دونما وازع من خلق أو رادع من ضمير . وهكذا سيقوا عنوة وتحت تهديد السلاح إلى ركن متطرف في المدينة حيث ينتظرهم ذلك المصير المجهول الرهيب .

هذه الزمرة المتسلطة من أعوان النظام العاتي اتخذت من أحد القصور الكبيرة في ضواحي روما مقراً لأعمالها ومسرحاً لجرائمها فيما يشبه جمهورية مصغرة أو بالأصح دكتاتورية مصغرة . فقد وضعت لنفسها ميثاقاً رهيباً أقسمت على تنفيذه بصرامة والالتزام به دون هوادة أو رحمة ، كما انها فرضته على كل من يعيش في ظل هذه الدكتاتورية الطاغية . ويتركز هذا الميثاق بالعمل الدائب على قهر كل المنازع الخيرة الانسانية في النفس البشرية ولا سيما الرحمة والشفقة والتعاطف ، والعمل الدائب على اذلال الآخرين ، أي قهر الانسان نفسه إلى أبعد مدى .

لقد مضى أصحاب الميثاق الأسود إلى حد اللجوء إلى شتى الأساليب البشعة بقصد افساد العلاقات والأعراف الاجتماعية السائدة

منذ الأزل لدى الناس ، بل انهم تجاوزوا الحد المعقول حين رموا الى قلب العلاقات الجنسية الطبيعية بين الرجل والمرأة لتحل محلها الصلات الشاذة بين الرجل والرجل ، أو بين المرأة والمرأة .

وهكذا حفل فلم « القذر » بمواقف صارخة من هذا القبيل خلال عيش الشباب المصادر من الفتيان والفتيات تحت وطأة القسر والاكراه .

لقد دأب الطغاة على افساد بعض اولئك الشبان عن طريق تسليطهم على رفاقهم الباقين ، واطلاق يدهم ولسانهم في كل فعل شنيع أو قول مهين واللجوء في سبيل ذلك إلى أية وسيلة من وسائل القهر والعنف .

وقد حشر في رحاب ذلك القصر المنعزل عشرات المصادرين من مختلف السمات ، انهم هناك وكأنهم مجتمعون بتدبير القدر ، الانسانية والمحنة تؤلف شملهم . كان بينهم شباب شقر من أوروبا أو سمر متحدرون من أمريكا اللاتينية ، وفيهم من كان من أصل زنجي أفريقي ، أو من كان أيضاً من أصل عربي اسلامي كفاطمة التي ورد اسمها في جملة أسماء المصادرين ، لقد حشدوا أمام الطغاة ليتم استعراضهم والتفرس في ملامحهم ، وما هم في واقع الأمر الا رموز للبشرية كلها أو عينات منها تمثلها . وكأن ما يريد بازوليني اقناع المشاهدين به من خلال عرض هذه الوجوه المنكودة على الملأ وهي تعاني الأمرين وأصناف الاساءات هو أن يبرهن على أن الفاشية انما هي نزعة شريرة لاانسانية امتلأت حقداً على شعوب الأرض ، وآلت على نفسها البطش بالناس جميعاً على اختلاف عقائدهم وأديانهم ومذاهبهم وألوانهم ....

صحيح أن البشرية عرفت في بعض أطوارها عهوداً سالفة سادت فيها المصادرة أو شاعت السخرة من مثل ما عمد إليه الفراعنة في سبيل الصروح والمعابد والنصب والأهرام ، أو مالجأت إليه أمم أخرى من سوق الشبان عنوة إلى الحروب ... ولكن مصادرة الناس انما كان يقصد بها في هذه الأحوال انجاز عمل الحاكم أو تحقيق نفع للدولة ...

وصحيح أيضاً أن الطغاة في سالف العصور عمدوا إلى التعذيب والتنكيل ولكن ذلك كان له أحياناً ما يبرره من خصومة أو صراع أو من تنافس أو ثأر . ولكن أي تبرير يمكن التماسه لهذا المسلك الشائن للفاشيين وفي ابان القرن العشرين ..؟

ومن هنا جنح بازوليني في فيلمه هذا « القذر » إلى صدم مشاعر الجمهور بهذه الحقيقة المذهلة من خلال عرض مشاهد غريبة حادة هي مزيج من العنف والجنس .

• • •

العنف والجنس هماالمحوران اللذانتدور في فلكهما حوادث الفيلم . أما العنف فهو

مظهر للنزعة السادية التي اتصف بها أولئك الفاشيون الحاقدون ، وكأنهم ورثوها من الطاغية (نيرون) الذي طاب له أن يتلذذ يوماً بمشهد روما الجميلة وهي تحترق أمام عينيه المحمومتين . وهكذا فأعمال الجلد والركل والشتم والبصق في الوجه سلوك يومي يمارسه أولئك القساة في ظل ابتسامات الرضى والبهجة ، وقهقهات السعادة والحبور.

لقد لجأت العصابة الحاقدة إلى تجويع أولئك الشبان وعمدت إلى اركاعهم بعد ربط رقابهم بالأرسان ثم اجبارهم على أن يسيروا على أربعة أطراف كما تسير البهائم والكلاب ، بل انها أجبرتهم تحت وطأة الجلد بالسياط على النباح الجماعي وهي تطلق الضحكات في نشوة بالغة . ولكن هل للهمجية حدود ؟ لقد تناول طاغية منهم قطعة معجنات من مائدته العامرة بالمآكل الشهية التي كان يسيل لها لعاب أولئك المساكين المجوعين وحشاها ببعض المسامير الحادة في غفلة عن الأعين ، ثم رمى بها إلى إحدى الفتيات لتلتهمها بشراهة ، وما أن همت بمضغها حتى أطلقت صرخة مدوية من فرط الألم وراح الدم يتدفق غزيراً من فمها على حين جلجلت ضحكة الزهو والانتصار في تلك السحنة اللئيمة .

وفي مشهد آخر بالغ التأثير أجهشت إحدى الشابات المعذبات بالبكاء بعد أن فقدت قوة احتمالها ، إنها تنتحب بتوسل أمام زمرة الطغاة عساها تحظى بشيء من اللين . فماذا كان صدى ذلك الوجه الجميل الضارع وقد ارتسمت عليه الأحزان وبللته الدموع ؟ لقد نظر زعيمهم إليها بحقد ثم نزع بنطاله وتغوط في وسط البهو على مرأى من كانوا معه ، ثم صاح في المسكينة بشراسة : « كلي . . . » . وكان حتما على الفتاة أن تضع شيئاً من غائطه في فمها والدموع تتفجر من عينيها وهي تتقيأ من فرط التقزز ومعدتها تكاد تنقلع من موضعها، والآن فقط تعود ابتسامة الرضى ونشوة الظفر إلى ذلك الرجل الرهيب بعد أن أعطى فريسته ذلك الدرس الذي لاينسى .

وفي سياق فيلم (سالو) مشاهد أخرى أشد هولا ، من مثل ما عمد إليه عدد من هؤلاء القساة حين سملوا عين واحد من الأبرياء بسيخ محمي متوهج تأديباً له وسط صراخ يقطع نياط القلوب . ولم يكن يخطر ببال أن تقوم زمرة الذئاب بسلخ وجه أحدهم بسكين حادة وقشر جلدة جبينه عن عظم رأسه ، على حين سالت الدماء على صفحة وجه ذلك التاعس كما خضبت بحمرتها الرهيبة تلك الأيدي الآثمة . كل ذلك على مرأى من الأسياد ، بل بايعاز منهم، وقد وقفوا في الشرفة يتأملون عملية السلخ أو الذبح بغبطة بالغة بعد أن أرضوا بذلك نزعتهم السادية المفرطة .

. . .

وأما المحور الآخر الذي عرضت من خلاله حوادث الفيلم فهو الجنس . ولم يكن غرض بازوليني من التركيز عليه إلى جانب تركيزه على العنف سوى أن يرينا بشدة سقوط القيم الخلقية والاجتماعية إلى تلك الهاوية السحيقة التي انحدرت إليها طغمة الفاشيين .

إن التعري يتخلل كثيراً من مشاهد الفيلم ، ولكن هذا العري كان أبعد مايكون عن الاثارة الجنسية . وبذلك نجا فيلم (سالو) بفضل مضمونه الانساني الهادف من التردي إلى حضيض الابتذال ، من مثل ما هو مألوف في كثير من صالات السينما في أوربا الغربية من خلال عرضها الأجساد العارية المتلوية والمشاهد الجنسية الفاضحة ابتزازا لأموال الفضوليين وتملقاً لغرائزهم .

من هذا القبيل مشهد شاب يلاقي رفيقته الزنجية في ركن هادئ ، فيتناجيان ويتعانقان ، ثم يهمان بالفعل الجنسي . ويصادف ذلك مرور أحد زبانية القصر فيستبد به الغضب ويخرج مسدسه ويفرغ رصاصه في الجسدين العاريين ... هذا جزاء كل من تسول له نفسه مخالفة الميثاق الأسود حين يهم بممارسة العلاقة الجنسية الطبيعية التي تسود حياة البشر .

وفي موقف عار آخر يعمد اثنان من عصابة المنحرفين إلى احضار فتى وفتاة ليمارسا الحب أمامهما قسراً ، فلا يجد الشابان بدأ من الأذعان ، وهنا يتقدم الرجلان – وقد حصلا على الاثارة المطلوبة – فيقطعان عليهما العمل الجنسي ويفصلان احدهما عن الآخر ويهم كل منهما باشباع رغبته الجنسية الشاذة .

وعلى هذا الغرار يعالج بازوليني موضوعه معتمداً على العديد من مشاهد العري والجنس حريصاً في الوقت نفسه على أن يظهرها صارخة ولكن دون افحاش ، تاركا للمشاهد في أغلب الأحيان أن يشارك في اكمال الصورة أو المشهد من تلقاء نفسه ومن خلال تخيله وتصوره .

. . .

وهكذا ، ومن خلال هذه الثنائية ، ثنائية العنف والجنس التي أقام عليها بازوليني مضمون فيلمه فانه يطيب له ما يستهوي المشاهد أن يمضي في تتبع هذه الحوادث الحافلة بالاثارة – من مثل ماذكرنا وما لم نذكر – والدهشة تأخذ منه كل مأخذ .

كان قصد بازوليني من كل ذلك أن يجعل مالم يكن مصدقاً مجموعة حقائق حدثت ، وأن يقطع ماكان موضع شك باليقين ، وإن يحيل ماكان يبدو لامعقولا لدى الكثيرين في ايطاليا وخارجها أمراً واقعاً . ونحن إذ نطلق هذا القول فاننا لا نستطيع في الوقت

نفسه أن نحدد مدى مطابقة ماعرضه بازوليني للواقع التاريخي ، وهذا أمر يحتمل النقاش .

. . .

والآن ثمة تساؤل ملح يفرض نفسه عبر مشاهدة الفيلم وهو : هل يمكن لبشر أن يفعلوا كل ذلك أو حتى بعض ذلك ؟ أو هل يوجد انسان من لحم ودم يرتكب مثل هذه المخازي ويبلغ هذا الحد من الاجرام ضد أخيه في الانسانية ؟ وهل ماقاله (هوبز) يوماً من أن « الانسان ذئب للانسان » ، حقيقة واقعة برغم مرارتها ؟

إن فيلم (سالو) يرمي إلى فضح هذه الأنظمة المتسلطة وتعرية أهدافها إلى حد توليد التقزز تجاهها وابراز البشاعة فيها بأجلى صورتها ، ولدرجة أن العين قد لاتقوى احياناً على التحديق فيما تراه أمامها من هول مجسد ، وما ذلك الا لكي ترسخ المواقف ابداً في النفس ، وحتى يتسلح الفكر بالوعي ، وعندئذ يمكن أن يتحصن المرء بالمناعة ، ويغدو الآمل كبيراً في ألا يعيد التاريخ نفسه وألا تقع الانسانية في عذابات مماثلة .

. . .

وهكذا يستوي فيلم (سالو) لبازوليني على عرش السينما المعاصرة مع فئة قليلة من الأفلام التقدمية الهادفة من مثل فيلم زد Z وفيلم « الحصار » وكلاهما للمخرج اليوناني غوستا غافراس وبطولة الممثل الفرنسي إيف مونتان ، ثم فيلم « ساكو وفانزيتي » ... وفيلم « حين خرجت السمكة من الماء » ...الخ

ومع ذلك يبقى (سالو) فيلما غريباً من طبيعة خاصة ، ولا يكاد يعدله في غرابته سوى تلك النهاية الفاجعة التي لقيها بازوليني نفسه عندما وجد مطعوناً في غابة منعزلة بيد أحد الغلمان في إحدى ضواحي روما .

روما

. . .

وقائع

جان خليفة

يكتب جديداً في أبجدية الشكل واللون

هنري زغيب

التظاهرة الفنية اللبنانية التي شهدتها دمشق ، في النصف الأول من آب الماضي ، لها غير مدلول ثقافي ، يوثق التواصل الفني الذي تخلقه الريشة المعطاء .

ففي الثلاثين من تموز الماضي ، وفي رعاية السيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة والإرشاد القومي ، وحضورها شخصياً ، افتتح المركز الثقافي العربي في دمشق ، معرض زيتيات الفنان اللبناني جان خليفة .

جمع المعرض خمسين لوحة متفاوتة القياس ، بين متر مربع (١ × ١) ، ومترين مربعين (١ × ٢) ، ونصف متر مربع (٥٠ × ٥٠ سم) ، وجميعها في خط الفنان خليفة الذي نما في السنوات الأخيرة إلى التجريدي .

ظرفياً ، المعرض لافت في نواح عديدة ، أهمها :

١ — إنه المعرض اللبناني الأول ، الذي تشهده دمشق بعد أشهر الجنون في لبنان ، وبعدما نالت الريشة نصيبها من الخوف والهلع والموت اليومي . وذلك يدل ، في عودة المعارض وخاصة في خارج لبنان على أن الفن لا يموت ، وأن الفنان ، وطنه الريشة ، وأرضه المساحة البيضاء التي همومه وأفراحه ، دون أن تتنكر له أو أن يهاجر منها . وهو هذا ، وما سواه ، الالتزام الأهم .

٢ – لم تحمل واحدة من لوحات المعرض ، أثراً (على الأقل في شكل مباشر) لأيام الرعب والموت . وهذا دليل آخر ، على أن الفنان ليس صحافياً ، ولا مصوراً فوتوغرافيا بالريشة ، بل هو ينفعل بالحدث ، فيصهره في ذاته أولا ، ثم يطلعه من أطراف الريشة ، مجبولا ، في اللون لا في الشكل ، وفي الخطوط لا في الملامح ، بأحزانه وفرحه ، وبسعادته أو وجعه الكبير .

٣ – دل المعرض ، (وهو سيليه خلال هذا الشهر ، على الأرجح ، معرض آخر للفنان اللبناني بول غيراغوسيان) ، على أن التواصل الثقافي ، بين القطرين الشقيقين ، يعود ، لا كما من قبل ، بل أوثق . وأنه – كما تشدد الدكتورة نجاح العطار دائماً – أساس في الالتقاء بين الشعبين الشقيقين ، لأن « سوريا التي نهضت تبلسم جراح لبنان الوجيع ، لن تتوانى عن الافساح في المجال أمام مبدعيه في الريشة والأزميل والقلم ، لتكون دمشق بيروتاً ثانية لهم ، حين بيروت تنهض من نقاهة(١) .

ولم يمر معرض جان خليفة ، عادياً ، في دمشق .

الصحافة اللبنانية ، بكاملها أمنت للمعرض تغطية كاملة ، وكان في تغطيتها فرح الاتق اللبناني الذي عاد يشع ، و «عبرت أبجدية اللون الحدود »(٢) ، و « رغم كونها طالعة من زمان الحرب ، لاتحمل الحرب في ألوانها ولا في اشكالها »(٣) .

والصحافة السورية تأهلت بالتظاهرة في نبل المضيف ، واعتبرتها فاتحة جديدة لتعاون وثيق وأن « جان خليفة ليس بالاسم الجديد على الحركة التشكيلية العربية ، فهو معروف كأحد كبار الفنانين في لبنان واشترك في معارض كثيرة خارج لبنان وداخله ، لكنها المرة الأولى التي نشاهد فيها أعماله في دمشق وفي قاعة المركز الثقافي العربي »(٤) . واختلفت آراء النقاد الفنيين السوريين ، (وهذا دليل عافية) ، حول أسلوب خليفة ولعبة الألوان لديه ، و « انجذاب تجربته في اتجاهين متعارضين : التعبيرية منفساً للانفعالات ، والتجريدية صيغة للبحث في الحركة »(٥) ، فيما رأى البعض أن « هذا المعرض لا علاقة له ، بالتعبيرية ، لأن هذه مدرسة فنية لها أسسها وقواعدها ، ولا نجد هذه الأسس ولا هذه القواعد ، في هذا المعرض الذي يطل بصيغ تجريدية فقط »(٦) .

ولكن ، بعيداً عن كل انفعال ، واستناداً إلى تاريخ جان خليفة الحامل أمجاداً ونجاحات ، ما الجديد الذي أضافه معرضه الدمشقي ؟

ثمة ، في المعرض ، غير أمر لافت ، شكلا ومضموناً ، وتصاعد في تطورجان خليفة الأسلوبي .

١ — لافت أول : العناوين

حمل جان خليفة إلى دمشق خمسين لوحة . لكنه حمل معها خمسين عنواناً كما لا في مألوف العناوين ، فرآها البعض « شاعرية »(٧) ، والبعض الآخر وجد فيها عناوين تشبه المسرحيات ، على قليل من افتعال »(٨) ، أو « تجارب جمالية شفافة »(٩) .

لكن الثابت ، أن عناوين جان خليفة وإن هي بدت غير مألوفة ، أو شاعرية ، تحاول أن تقول جديداً ، عن لوحات ، هي الأخرى ، تحمل هذا الجديد . فلنستعرض عناوينه :

« الله كل في الكل» ، « الحديقة التائبة » ، « أتراب الزعتر » ، « النفس العابرة » ، « نهر الأرجوان من زهرة إلى زهرة » (وهذه اللوحة اشترتها وزارة الثقافة والارشاد القومي لتعلقها في المتحف الوطني في دمشق) ، « الزهرة البرية ... حبوها » ، « في زرقة الأثير ... تلالنا والبحر » ، « الواحد والمتعدد » ، « الأدنى والأبعد » ، « الضيق المتناهي والوسع اللامتناهي » ، « موطني المسافة الأصعب » ، « ضلال النفس » ، « جزيرة اللهب » ، « كوة الفينيق » ، « مدى اللانهاية تنعقد الآفاق وتنفلت » ، « كلانا » « انسجني أيتها المسافة » ، « في هذا المنفى ضياعي » ، « انشق أيها العتم » ، « العين من داخل » ، « للسفر وجه آخر » ، « ذكرت الحجر » ، « أخط شقوق الرغبة » ، « في جسد من أنزورع » ، « اكرسك للحب » ، « آت من البحر طائر » ، « هذا المكان تعشقه الفراشات » ، « قطعة من كون » ، « نحو الأزل » ، « حركة ورمز » ، « زهيرات » ، « أغنية » ، « سعادة شاعر » ، « رقصة » ، « حنان » ، « عاشق » ، « صفاء » « لقاء » ، « سر صبية » ، « تذكار رجل » ، « ذات ليلة » ، « وعد النجوم » ، « ثمة الشجرة والماء » ، « ونغمة السماء » ، « تقلبات الموج » ، « كالشمس تبزغ » ، « دائرة في الرسم » ، « أصرخ في اللون » ، « صبية ترحل لاهية بين بقايا أعمارنا » ، « الظل دائماً خلف » ، .

ومهما يكن من أمر هذه العناوين ، تبقى حاملة رؤيوات جديدة لفنان ، كل رصيده الرؤيا التي تستشف المجهول .

٢ — لافت ثان : اللون

وحكاية الفنان واللون ، حكاية ، كما قصص العشاق ، لا تنتهي. لذا ، هو يتعامل مع اللون ، كما العاشق مع حبيبته ، في حنان وقوة ، وفي وحدوية لا تعرف الغربة . من هنا ، أن « جان خليفة ليس صانع عصافير ، بل صاحب ريشة ذات

شهوة ، ترسم فتستأصل من الاحساس أحشاء ، ومن اللون قشعريرة . وهو لايلاعب بألوانه .يتمم لها كساحر الفودو : تنمو بين اصابعه وتثمر عبر شعيرات الريشة »(١٠) ويختصر جان خليفة نفسه هذا الموضوع ، فيقول : « أنا لا أريد أن اقتل الاحساس المباشر والانفعال الذي يومض فجأة . يجب أن أسكب انفعالاتي حارة متوقدة قبل أن تبرد . وأن أعيش تقنية اللون . يعني أن أفرغ انفعالاتي على خشبة الألوان بدل تفريغها على اللوحة . أنا لا أملك الوقت للبحث في تقنية اللون ومعالجته . أنا أنتج في غزارة وسرعة . أنا سريع »(١١) .

من هنا ، رأى النقاد في الحركة ، لدى جان خليفة ، « قيمة » تشكيلية ، يعني أن اللون ليس هاجسه ، بل الانفعال الذي تم تفريغه عبر نتائج متناقضة تماماً . لذا أعماله التعبيرية تحاول النفاذ إلى الداخل الانساني ، واعماله التجريدية تندرج تحت مفهوم أن الفن علاقات لونية وشكلية وحركية »(١٢) . وربما لذلك ، يرى البعض أن « في ألوانه نبض القوة ، كما الأرض والتاريخ في هذه البقعة من العالم . وألوانه طهرتها الشمس التي تطرد الظلال ، طهرتها فجعلتها نقية واضحة لا إلى لبس » (١٣) .

وفي هذا ، في كل هذا ، استمرار لخط جان خليفة الذي يعبر باللون مرحلة تتطور لا تتغير ، وتتعدل لا تتبدل . لذلك ، هو من زمان « يلفت بائتتين : أمانة لما أبعد من التصوير ، وموهبته الشرقية . فمن خلال تجريده الغنائي ، ثمة سحر الألوان ، وهو جوهر الشعر المجبول بالعنف والشفافية ، بالرهافة والتوحش ، مما يخلق لدى المشاهد أي غرابة »(١٤) .

وها هو ، في الفترة نفسها ، يثير النقد في أن « أبحاثه تدور حول الوسائل التي تضفي على روابط الألوان قوة ايحاء ، تشد المشاهد ، حواسه وروحه ، إلى القسام انفعاله »(١٥) .

وفي موضع آخر : « أن في أعماله كلا يكسر المسافة بين التكنيك والرؤية ، فإذا للألوان إحساس مرهف تغيب في باطنه أبجدية الإحساس »(١٦) .

يبقى ، أن اللون عند جان خليفة حكاية لها نكهة خاصة ، نكهة جديدة ، يشتهي المذاق ولا تنتهي ، تماماً كما حكاية البحار مع الموج الذي تنتهي حكايات البحر ولا ينتهي .

٣ — لافت ثالث : الشكل

عن جان خليفة قوله : « الفنان لايغير أسلوبه بل مواضيعه . الأسلوب يتطور . الموضوع فقط هو الذي يتغير . ومعرضي

في دمشق هو استمرار للماضي واطلالة على المستقبل . كل لوحة عندي هي بداية . لذلك اكره التوقف والجمود والتكرار وفقر المخيلة . فالرسم عندي ليس عادة يدوية ، لأن هذه ، عملية سهلة توقع صاحبها في الحرفة اليدوية ».(١٧) .

فالأشكال إذاً ، عند جان خليفة « لا تخضع لتجربة مسبقة لأن الفنان يعطيها حدسه وخلاصة الإنسانية المتجمعة فيه »(١٨) .

لذلك وجد البعض في أشكال جان خليفة نمطاً « يشيل المشاهد من نفسه ، وكذلك الفنان ، ويضعهما في بوتقة جديدة تنهد إلى اللاوعي ، إلى الحلم ، إلى العاطفة . وتكون لنا أشكال هي أقرب إلى الصخور ولا صخور ، وأقرب إلى الأشجار والأجساد البشرية والنجوم والشمس والأزهار في حين هي ليست اشجاراً ولا أجساداً بشرية ولا نجوماً ولا شمساً ولا أزهاراً »(١٩) .

على أن هذه الأشكال ، ليست مقتطعة دون ماض من جان خليفة . فهو من زمان يحترف لعبة الشكل ، وكانت له من زمان « في رقشاته المتكدسة ، مربعات صغيرة جلية واشكال حبلى بنبضة متكاملة ، تواقة إلى الخروج عن الكل المتحرك الذي تكونه . وتتجمع هذه الرقشات ، عناصر تأليف منسجم لا تبتعد عن خط مدرسة باريس ، ولكنها أيضاً لا تخرج عن أصالة تكنيك عريق . ومن كل هذا تولد زوغة الجدرانية بدقائقها واشكالها التي تلولبها الريشة ، متخطية لعبة اللون ، إلى إيحاء لا يشد المشاهد وحده بل الفنان نفسه يتشد إليه . من هنا إن فن جان خليفة يبقى مجذراً في ذوق حامل حضارة قرون طوال ، ومتأصل بالطرفة والشمس المتوسطتين اللتين ولا أغنى »(٢٠) .

وتأتي لعبة الأشكال عند جان خليفة « محاولة الوصول إلى إيجاد نوع من التوازن بين التجريد والتشخيص عن طريق التعبير عن افكار وأحاسيس عاشها وتنقلها له التجارب . من هنا أننا أمام أعماله ، كما لو كنا أمام شاعر مولع بالتعبير عن شتى أحاسيسه ، فإذا الأشكال تؤكد على مدى الصلة العميقة بين تجربته وفنه ، وعن مدى تلازم التعبير عنده مع كل الأشكال والرؤى المختلفة ، الخارجية منها والذاتية ، فينعكس ذلك في اللوحة إحساساً عاشه الفنان في خط أو حركة ، أو علاقة بين مساحات ، حتى يجيء العمل مرآة أحاسيسه الآنية وانطباعاته اللحظية »(٢١) .

ويبقى جان خليفة في أشكاله ، وتراً جديداً يعزف في إخلاص فلا أقل من أن يجيء اللحن ، هو الآخر ، جديداً على إبداع.

٤ — لافت رابع : الموضوع

الموضوع عند جان خليفة ، ليس جنيناً تحبل به الريشة : « أنا لا أتعمد أن أضع موضوعاً . أحس بحاجة إلى التلوين ، فأحمل اللوحة البيضاء وأتأمل مساحتها البيضاء حتى أنقلت إلى ألواني فأروح أضعها على اللوحة . وشعوري باللون يسبق الشكل . وهذه الألوان والأشكال أحسها آتية على ريشتي من البعيد ، من الماضي ، حاملة رموزه الآتية ، فأنا لست لها سوى الوسيط »(٢٢) .

إذاً حسب رأي جان خليفة ، الموضوع لا يؤقلم الفنان في مدرسة دون أخرى . وهو يزيد : « التجريدي عملية صعبة كالموسيقى . وأنا لست فناناً فولكلورياً ، بل وطني أحمل الشرقية التي تقرأها النخبة . همي أن لا أروي قصصاً في لوحتي ، بل أن أشحنها رموزاً ، لتخرج ذات وجود جدراني فيه تناسق . من هنا أن لوحتي موجودة في بالي قبل أن تخرج . وأينما أذهب أحمل لوحتي معي . لذا عندما أرسمها أخرجها مني فأنسى نفسي وأشعر بقوة أقوى مني ترسم وتحمل فيها أبعاداً ومواضيع تلتمع في من دهشة »(٢٣).

ويختلف النقاد في مسألة الموضوع عند جان خليفة .

أحدهم قسم لوحات المعرض إلى ثلاث مجموعات : « تجريدية صغيرة مربعة (وفيها عفوية وخلايا عضوية وخطوط حلزونية) ومجموعة وجوه فيها عجقة ألوان تعكس التعبير ومجموعة ثالثة للوحات الكبيرة ذات العناصر المختلفة والعلاقات الكثيرة بين الخطوط والتعبير ، في لوحات خمسين تجعل جان خليفة تجريدياً وتعبيرياً في آن واحد » (٢٤) .

وفي موضع آخر يرى ناقد « أن هذا المعرض يطلع بمجمله عبر الحس الشرقي طبيعة لون وحيوية خط وحركة ، وقد يصل في بعض اللوحات إلى صيغة الأرابسك حيث تتحد الموجودات بحركة دينامية وتتصل بعضها بالبعض عبر خط مستمر لا يعكس نظرة مادية إلى الأشكال والواقع بقدر ما يعكس نظرة مثالية بعيدة عن حركة الواقع المادي وأشكاليته(٢٥) .

وأخيراً تبقى قصة الموضوع عند جان خليفة تتصاعد في تطور ، وهو من زمان « أبرز ما لديه أن الرسم يخلق فيه دهشة متفوقة للموضوع المعالج حتى يخيل إليك بعد لحظات من تأمل ، إنك أنت نفسك تشارك بلعبة الأشكال المتحركة والألوان في مهرجان الضوء والمساحة ، مما يكون كلا لا إلى انفصام (٢٦) .

هذا هو تراث جان خليفة الذي

« يملك قماشة الملون الأمين للون ، والمفتش المتحرك غير المتجمد في طوق العادات اليدوية التي يسميها أصحابها أسلوباً ترائياً خاصاً(٢٧) .

خلاصة

وبعد . . .

إذا كان جان خليفة « حمل إلى دمشق العطاء اللبناني »(٢٨) . وإذا كان « فاتحة روابط فنية بين بيروت ودمشق »(٢٩) فإنه برهن لا إلى جدال أن « الريشة اللبنانية لن ينكفئ أمامها قماش»(٣٠) وأنها « لن تخضع لصوت الحرب والجنون »(٣١) .

في كتابه « النقد الجمالي » (٣٢) يقول أندريه ريشار : « لا يكون النقد إلا حصيلة الثقافة ، لأن الجمهور المثقف وحده يستطيع في نظرته النقدية إلى أثر فني ، أن يتخطى حدود المعايير البسيطة ، معايير المشابهة والإيديولوجيا والتقنية » »

وهكذا جان خليفة ، شق في معرضه الأخير طريق النخبة إلى الوصول : « إلتزامي هو وقوفي أمام الألوان والمساحة البيضاء فلا ألتزم إلا بالفن ، لأعبر جمالياً ، عن واقعي وحالتي ، وأكثر الملتزمين أسرى المناسبات والأحداث ، وأنا همي أن أكتب فناً تقرأه النخبة لأنه هو الذي يبقى على التاريخ »(٣٣) — .

٥ ٥ ٥

جان خليفة ، الذي افتتح الموسم في دمشق (وسيعرض تباعاً في حلب ، فباريس فبيروت ، في تشرين الأول وتشرين الثاني وكانون الأول من هذا العام) ، قال بريشته ما لم تقله كتابات كثيرة عن حكايا الفن والحق والجمال .

وهو كتب جديداً ، في أبجدية الشكل واللون ، لتبقى حروف الريشة المبدعة ، تخطو خطاه ، في مشوارها المدروز ورداً ورياحين .

إن فرحنا به كبير .

بيروت

المراجع

۱ – « الحوادث » – العدد ۱۰۸۰ – ۱۰۸۱ – ۲۹ تموز ۱۹۷۷ .

۲ – « الصياد » – العدد ۱۷۱۰ – ۲۱ تموز ۱۹۷۷ .

۳ – « البيرق » – ۲۷ تموز ۱۹۷۷ .

٤ – « تشرين » – ٥ آب ۱۹۷۷ .

٥ – « الثورة » – ٤ آب ۱۹۷۷ .

٦ – « النهار » – ٦ آب ۱۹۷۷ (نقلا عن « الثورة » – المرجع نفسه) .

۷ – « الأنوار » – ۲٤ تموز ۱۹۷۷ .

۸ – « النهار » – ۳۰ تموز ۱۹۷۷ .

۹ – « تشرين » – ٥ آب ۱۹۷۷ .

۱۰ – « النهار » – ۳۰ تموز ۱۹۷۷ .

۱۱ – « الثورة » – ٤ آب .

۱۲ – « النهار » – ٦ آب ۱۹۷۷ .

۱۳ – « لوريان – لوجور » – ٥ آب ۱۹۷۷ .

۱٤ – مجلة الفنون – باريس – ۲۲ حزيران ۱۹٦۲ .

۱٥ – موسوعة الفن العالمي المعاصر – باريس ۱۹٥۸ .

۱٦ – في معرض سان جورج – ۱۹٦٤ .

۱۷ – « الحوادث » – العدد ۱۰۸۰ – ۱۰۸۱ – ۲۹ تموز ۱۹۷۷ .

۱۸ – « لا ريفو دي ليبان » – العدد ۹۳۳ – ٦ آب ۱۹۷۷ .

۱۹ – « لو ريناي » – ۳۰ تموز ۱۹۷۷ .

۲۰ – مجلة الفن والهندسة – باريس – كانون الأول ۱۹٦۳ .

۲۱ – « تشرين » – ٥ آب ۱۹۷۷ .

٢٢ — « الحوادث » — العدد ١٠٨٠ — ١٠٨١ — ٢٩ تموز ١٩٧٧ .

٢٣ — المرجع نفسه .

٢٤ — « تشرين » — ٥ آب ١٩٧٧ .

٢٥ — « الثورة » — ٤ آب ١٩٧٧ .

٢٦ — « لوسوار » — ٢٩ أيار ١٩٧١

٢٧ — « البناء » — ٢٩ أيار ١٩٧١ .

٢٨ — « الأحرار » — ٢٥ تموز ١٩٧٧ .

٢٩ — « العمل — ٢٣ تموز ١٩٧٧ .

٣٠ — « الحوادث » — العدد ١٠٧٥ — ١٧ حزيران ١٩٧٧ .

٣١ — « الشرق » — ٢٣ تموز ١٩٧٧ .

٣٢ — ص ٢٠٤ — صدر لدى منشورات عويدات بيروت — ترجمة هنري زغيب

٣٣ — « الحوادث » — العدد ١٠٨٠ — ١٠٨١ — ٢٩ تموز ١٩٧٧ .

* * *

حـــوار

الكتابة للأطفال

حوار مع بينو بلودرا

عبـــده عبّـود

تقديم

قبل سنوات قليلة اكتشفنا أدب الأطفال ، واكتشفنا الطفل كقارىء من نوع خاص . سبب هذا الاكتشاف كان خارجياً في الدرجة الأولى : رأينا مثل هذا الأدب عند الأوروبيين وغيرهم من الشعوب المتقدمة . في البداية ترجمنا ثم اقتبسنا ، وما زلنا نترجم ونقتبس . ولكن مع مرور الزمن ظهرعندنا أدب أطفال محلي أو وطني ، وظهر كتاب محليون يكتبون للأطفال . في سورية مثلا ظهرت أسماء كتاب مثل زكريا تامر « لماذا سكت النهر » وعبد الله عبد « العصفور المسافر » وعادل أبو شنب « السيف الخشبي » ومنصور أيوب « نجمة الصبح » ودلال حاتم « السماء تمطر خرافاً » ... وغيرهم . وكانت مجلة « أسامة » نصف الشهرية التي تصدر عن وزارة الثقافة تشكل مركز الاستقطاب .

ولكن هل يعني مجرد ظهور أدب محلي للأطفال أن هذا الأدب قد وصل المستوى المطلوب ؟ أخشى أن يكون الجواب : لا . هنالك أصوات كثيرة – من بينها أصوات أمهات الأطفال والأطفال أنفسهم – تؤكد أن أدبنا المحلي هذا ليس في المستوى المطلوب . وتذهب هذه الأصوات أبعد من ذلك فتقول : إن هذا الأدب لايعتبر إطلاقاً أدب أطفال ، لأنه لايأخذ الواقع النفسي والإجتماعي للطفل بعين الاعتبار . إنه أدب كتب بمنطق الكبار ليعالج مشكلات

تهم الكبار ، وإن كان في لغة يظن أصحابها أنها لغة الأطفال . هذا ما تذهب إليه هذه الأصوات. ولا أريد هنا أن أستمر في هذا الموضوع ، فهو في حاجة إلى بحث ، بل وأبحاث خاصة .

على ضوء ماتقدم فنحن مازلنا في حاجة لأن نتعلم الكثير في مجال أدب الأطفال من الذين سبقونا وتقدموا علينا . ما زال وسيبقى واجباً علينا أن نطلع على تجارب هؤلاء ، ليس من أجل نسخها وتقليدها بصورة ببغائية ، فهذا لن يزيدنا الا ضياعاً وغربة ، بل من أجل أن نستفيد من هذه التجارب المتقدمة في تطوير وخدمة أدبنا المحلي .

الحديث الذي نقدمه هنا القارىء العربي هو حوار أجرته مجلة « دراسات من فايمار »(*) مع بينو بلودرا ، أحد كتاب الأطفال البارزين في ألمانيا .

ألف بلودرا منذ أن بدأ يكتب للأطفال في عام ١٩٥١ عشرين كتاباً ، سيرد ذكر بعضها خلال الحديث ، وأشهرها : « لوت ماتين والصدفة البيضاء » – « تامباري » – « صبيان الخيمة ١٣ » – « الشريف تيدي » – « هايك وباول » .

لبلودرا آراء خاصة ، وتجربة خاصة في الكتابة للأطفال ، وهي تجربة سيتعرف عليها القارىء من خلال الحديث ذاته ، ولقد أعقبت المجلة هذا الحديث بدراسة حول كتب بلودرا للدكتورة كاترين بيبر التي أجرت الحديث ، ولكن لم أر داعياً لترجمة هذه الدراسة نظراً لأن القارىء العربي لايملك إمكانية الرجوع إلى كتابات بلودرا لكونها لم تترجم إلى العربية . ولا شك في أن هذه الكتابات تشكل مجالا خصباً للمترجمين .

« المترجم »

بيبر :

كنت ملاحاً ومعلماً ، ثم طالباً وصحفياً . ألفت كتابك الأول وأنت بحار على ظهر سفينة . وقد بقي الكتاب هناك لأنه لم ينشر . ظهر كتابك الأول المطبوع في عام ١٩٥١ تحت عنوان : « بنت ، خمسة صبيان ، وستة جرارات » . لكن كتابك الأول الذي لاقى نجاحاً كان قصة عطلة مدرسية عنوانها « صبيان الخيمة ١٣ » ، وقد ظهر بعد الكتاب الأول بعام واحد . منذ ذلك الوقت وأنت تعتبر واحداً من أغزر المؤلفين الذين يكتبون للشبيبة ، ولها فقط

(*) Weimarer Beitraege, 3,77 Interview Mit beNNO Pludra.

كما يبدو حتى الآن . ما وراء قرابة عشرين كتاباً للأطفال والشباب ؟ ماذا يعني الأطفال بالنسبة إليك ؟

بلودرا :

اهتمامي بالأطفال كبير ، أو بعبارة أدق : إنه أعظم من اهتمامي بالكبار . فهؤلاء – أي الكبار – يعيشون من أجل أنفسهم ، إنهم مكتملون ، لايستطيع المرء أن يؤثر فيهم كثيراً ، وهم قادرون على اتخاذ قراراتهم بأنفسهم . أما الأطفال ؟ يشغلني كيف يبدؤون حياتهم ، تهتز مشاعري لعدم تظاهرهم ، وضعهم في هذا المجتمع ، التوتر بين الموضوع والذات ، صدقهم .

أحب شيء إلى نفسي هو أن اكتب لأطفال تتراوح أعمارهم بين الثامنة والعاشرة . فحتى هذا الوقت يكون فيهم الكثير الذي لم يمس . الطريقة التي يدخلون بها الحياة ويواجهون ضروب القسر الذي لامفر منه ، الطريقة التي يوفقون بها بين ما هو خاص بهم وما هو إجتماعي – كل هذا يشغلني جداً – تشغلني هذه المرحلة من صيرورة الإنسان .

قد يبدو لنا أن الأطفال يتكيفون مع جميع ضرورات الحياة بسرعة ، أسرع من الكبار وبصورة أقل تعقيداً . لكن هذا لايعني أن نفوس الأطفال تلحق بهذه التغيرات الخارجية وتستعيد توازنها بنفس السرعة . إنني غير واثق أبداً من أن كتبي تعالج المشكلات التي هي بالفعل مشكلات الأطفال أيضاً . أحياناً لايعرف الأطفال أنفسهم ذلك تماماً ، لكن حواري معهم يبدأ في الوقت الذي يقرؤون فيه كتبي ويستمرون في قراءتها .

يعتريني حيال القارىء الصغير شعور طيب بأن أمامي الإنسان كله . أعرف كيف يقرؤون وكيف يبنون أحكامهم . لاتوجد هنا حلول وسط . وأعرف أيضاً التأثير الطويل الأمد الذي تمارسه الكتب الجيدة في حياة الإنسان . من المؤكد أنها لاتقير شيئاً بين عشية وضحاها . لكن الكتب التي قرأتها في سن العاشرة والتي استطاعت أن تقدم لي شيئاً ، ما زالت ترافقني حتى بعد مضي أربعين عاماً . حدث لي ذلك مع كتاب إيهم فيلك « مروج كوميروف »(*)

(*) Ehn Welk : Die Heiden von Kumerow « مروج كوميروف » هو أحد كتب الأطفال « الكلاسيكية » في ألمانيا ، وقد حول مؤخراً إلى فيلم لاقى نجاحاً كبيراً .

إذ ما زالت بعض الخلجات والنغمات الصادرة عن هذا الكتاب تحركني في حالات معينة حتى اليوم .

طبيعي ألا ينطبق هذا على جميع الكتب ، بل في الغالب على القليل منها . لكن من المهم أن يعلق المرء أملا عليها . الكتابة تعني بالنسبة لي المساعدة على تأسيس شيء في حياة الأطفال . إيقاظ أو إنماء موهبة فيهم ، قد ترافقهم مدى الحياة .

بيبر :

هل يمكن أن تصف لنا طريقتك في الكتابة ؟

بلودرا :

تعلمت مع مرور الأيام أن أكتب في كل مرة بطريقة مختلفة عن الطريقة السابقة . عندما يكتب المرء فإنه يستند إلى الخبرات التي كونها في السنوات السابقة . كذلك فلكل كتاب نقطة إنطلاق محددة تماماً . قد يبدو هذا شيئاً عادياً جداً . فعندما كتبت « لوت ماتين » كانت المناسبة ببساطة أنني قلت لنفسي : حان الوقت لكي تكتبي شيئاً جديداً . كما لايجوز للمرء أن يكون مفروداً إلى حد الإعتقاد بأنه يخرج في كل مرة بشيء جوهري وجديد تماماً .

إذا كان لابد من تحديد اتجاه في طريقة الكتابة عندي ، فاستطيع القول أنه اتجاه نحو الصراع الداخلي – النفسي . في رأيي على الأدب أن يحاول توضيح الأحداث الداخلية – النفسية بالدرجة الأولى . هذا شيء غير سهل بالنسبة لكتاب أطفال ، لكن على المرء أن يحاول ، حتى ولو خاطر بأن يكون الكتاب مملا . الثابت الرئيسي هي العلاقة بالقارىء . لكن كل كتاب يمثل بداية جديدة ، ولا يجوز للمرء أن يرواح في النقطة التي وصل إليها .

بيبر :

ما مدى معرفتك بالقارىء ؟ هنالك مؤلفون لايأبهون له ، بل نتساقون مع منطق قصتهم . ما رأيك في هذا ؟

بلودرا :

عندما أختار موضوعاً أو مشكلة فإنني أعرف أيضاً القارىء الذي يناسبه مثل هذا الموضوع . هذا يتطلب حساً بالسن المناسب . وأنا أعرف الأطفال ، تماماً كما أعرف الكبار ، دون أن توجد حاجة لطول التفكير . الأهم من هذا هو الشخوص التي يضعها المرء في الكتاب ؛

يجب أن تكون واضحة ودقيقة تماماً . ولا يجوز أن تبقى غريبة على الكاتب . قد تكون التصورات التي تتشكل عند المرء قبل الكتابة تقريبية إلى هذا الحد أو ذاك . فالمرء يتصور أولا الخطوط العريضة للقصة أما الشكل النهائي فيتطور من خلال عملية الكتابة .

لم تكن مثلا شخصية كاسباوم واردة أبداً في « تامباري » . ولكن بعد وفاة اودن تبدلت قناعاتي . وفجأة وجد كاسباوم وقصته كلها . على المرء بعد ذلك أن يقدر ما إذا كانت الشخوص ضرورية . ومن المهم أن يكون لدى الكاتب إحتياطي من الشخوص أو إمكانيات الشخوص التي يستخدمها عندما يرى ضرورة لذلك .

بيير :

كيف توصلت إلى هذا الاحتياطي من الشخوص والحبكات ؟

بلودرا :

دائماً أفاجيء نفسي وأنا أراقب كل شيء . أستطيع أن أقف ساعات بطولها وأحملق في الناس كالمجنون وأراقب علاقاتهم المتشابكة . أعجب من الآخرين الذين لايجولون ببصرهم فيما حولهم . هناك من يقرأ في القطار أو وهو ينتظر أحداً ، أنا لا أستطيع ذلك . علي أن أنظر باستمرار . طبيعي أن في ذلك نوعاً من الفضول ، ولكنها بالدرجة الأولى إحدى ضرورات مهنتي ، وهي مهنة تستلزم أيضاً أن يكون المرء قادراً على التعجب . أنا أفضل عموماً أن أكون مراقباً على أكون مشاركاً .

بيير :

المراقبة المستمرة تعني أيضاً نوعاً من التجميع الذي يؤدي فيما بعد إلى إطلاق فعاليات .

بلودرا :

فعاليات ، نعم – ولكن فيما بعد ، كالكتابة أو النشاط الإجتماعي . لكن فيما بعد ، وليس فوراً ، مثلا أنا لا أستطيع أن أراقب من خلال العمل ، ولا أريد أن أصبح طرفاً فيما أراه .

لو كان لي منصب ، كما طالب بذلك أحد الزملاء ، لافترسني . يستطيع المرء أن يكتب بعد تخليه عن الوظيفة . أما الجمع بين الكتابة والوظيفة فغير ممكن ، لأن كلا منهما يحتاج إلى الإنسان كله .

بيير :

ما هو الدور الذي تلعبه طفولتك الخاصة في الكتابة . أهدف من وراء هذا السؤال إلى التعرض لنقطتين برزتا خلال النقاش الذي دار حول كتاب كريستا فولف « نموذج طفولة »(٥)، هما : أن لكل جيل صفاته الخاصة – وأن جعل طفولتنا موضوعاً للعمل الفني يساعدنا على فهم الجيل الجديد .

بلودرا :

الصفات الخاصة بالجيل تبرز لدى الشباب بصورة متميزة . هذا صحيح تماماً . لاحظت ذلك بالنسبة لكتابي « هايك وباول » . لايمكن اليوم قراءته إلا ككتاب تاريخي . شبيبة اليوم تختلف كثيراً عن شبيبة ما قبل عشرين سنة . لاتوجد كتب أبدية عن الشباب ، لكني أعتقد أن الإلتفات نحو الماضي من أجل فهمه أمر مفيد . كلما ازدادت معرفتنا بالماضي عرفنا الحاضر بصورة أفضل – هنالك إمكانية كبيرة لعقد مقارنة بين مراحل معينة من الحياة ... لكن ليس من المحتم أن تسلك هذا الطريق . إنها إحدى الإمكانيات فقط .

بيير :

يرى كستنر (٥٥) أن المحافظة على الطفولة الخاصة في حالة يقظة تشكل شرطاً ضرورياً للكتابة للأطفال ، أو بالاحرى جسراً إلى نفس الطفل .

بلودرا :

ربما ، ففي مرحلة ما يشعر كل واحد بحنين إلى الطفولة . قد يحدث ذلك لأن المرء ينسى كم يمكن للطفولة أن تكون شاقة . عندما ينظر المرء إلى الخلف تبدو له طفولته رائعة جداً ، لأن كل شيء يبدأ فيها ، لأنه كانت عند المرء آمال . أسوأ مافي الكبر أن المرء يعرف الحقيقة

---

(٥) Christa wolf : Kindheitsmuster . – كريستا فولف روائية ألمانية معاصرة . عالجت بصورة خاصة إنقسام ألمانيا إلى دولتين ونظامين إجتماعيين مختلفين وأثر ذلك في حياة الأشخاص .

(٥) أديب ألماني معاصر ولد في عام ١٨٩٩ ، وأحرقت كتبه في المرحلة النازية. له كتابات ساخرة جميلة وكتب أطفال عديدة أشهرها « أنطون والنقطة » .

تماماً ، يعرف ما تحقق من هذه الآمال وما لم يتحقق ، لذلك فمن المهم أن نحافظ على قدرتنا على الملاحظة ، أن نحافظ على الفضول والقدرة على الرؤية .

في مسار عملية الكبر تتحول آمال معينة إلى أوهام يلقيها المرء جانباً ، لم أقل : يفقدها . ، نفي ذلك بعض العرضية — بل قلت : يلقيها جانباً ، بعد أن تنامت معرفته بالعالم وبنفسه .

بيير :

هل يميل الإنسان إلى استثارة ذكريات الطفولة مع تقدمه في السن ؟ وهل توجد بين المؤلفين فروق ترجع إلى خصائص الجيل ؟ أيميل المؤلفون الشباب إلى استخدام طفولتهم كمصدر لمادة الكتابة بدلا من التفكير فيها بصورة فلسفية ؟

بلودرا :

ربما كان ذلك . عندما بدأت بالكتابة استعنت بالأطفال وبالكبار الذين عرفتهم في صغري ، لكنني استعنت بهم كمادة ، دون أن يكون لذلك أية علاقة بطفولتي الخاصة . اختلف الوضع منذ أن بدأت أذهب إلى الأطفال وأتعرف عليهم ، كما حدث عندما كتبت « الخيمة١٣ » و « الشريف تيدي » ، مثلا . منذ ذلك الحين وأنا أستمد الشخوص من الحاضر المباشر ، وذلك لأنني تعرفت في هذه الأثناء على أطفال كثيرين عن كثب . بالنسبة لشخصية « لوتماتين » فقد ساعدني الفيلم السوفييتي « سريوشا » بعض الشيء .

طفولتي الخاصة لم تلعب دوراً حتى الآن ، لكنها تقترب مني أكثر فأكثر . هنالك أشياء شغلتني جداً وأنا في سن العاشرة ، ألاحظ أنها تعود لتشغلني من جديد . جدتي وأختها لعبتا دوراً هاماً في طفولتي . فكرت في العودة إلى القرية بعض الوقت ، لكنني خشيت أن أفسد كل شيء . قد يحدث مالم يكن متوقعاً . أعرف ذلك وأخشاه ، كلما تقدم المرء في السن اتضح له أن الحياة فريدة ، كل يوم فيها ، ولاشيء يعيد نفسه .

كل إنسان يحمل تصورات معينة عن الحياة ، بعضها لايتحقق أو يتحقق بصورة أخرى ، والبعض الآخر لايحاول المرء أن يحققه .

بيير :

ما هي هذه التصورات ؟

بلودرا :

أن تستطيع الكتابة بدون أن يزعجك احد ، بدون أعباء الحياة اليومية .
أن تستطيع القول : أنا أعيش من أجل أن أكتب .
الجلوس – الجلوس ببساطة – والتأمل .
أن تذهب لتتأمل الأشجار .
كلما تعمقت معرفة الإنسان بالطبيعة ، كلما رآها بصورة أفضل .
أن تبحر بعيداً على ظهر مركب شراعي . فهذه مازالت من أقرب الأشياء إلى قلبي : سفينة شراعية قديمة .

بيبر :

ما المقصود «بعيداً» ؟

بلودرا :

ربما حول العالم – وربما لا – لا أعرف بالضبط . ربما حتى النرويج فقط . لهذا صلة بزمن الشباب . فقد كنت هناك كبحار . أحياناً أشعر بشوق شديد إلى بلد واسع وهادىء مثل مكلنبورغ .
هذه بالطبع أشياء يستطيع المرء أن يحققها ، ولكن ربما كان من الأفضل ألا يفعل ذلك .
إنها أشياء لايفعلها المرء في الواقع .

بيبر :

عندما تكتب قصصاً عن الحاضر ، ألا تتسرب طفولتك إلى ما تكتبه بصورة غير شعورية ؟ حتى الآن لم تتكلم عن هذا الموضوع بشكل مباشر .

بلودرا :

نعم ، يحدث ذلك على الأرجح . لو ضاعت مني سنوات الطفولة والشباب لما استطعت أن أكتب بدونها . أنا أنظر إلى الطفولة والشباب كرحلة تطور متكاملة نسبياً وهامة بالنسبة لكل ما سيليها . إنها تظهر أمامي بصورة أقوى وأدق ، أشعر بذلك إلى حد ما .

بيبر :

مسألة أهمية وحجم الموضوع المطروح أساسية جداً في أدب الأطفال . هنالك لأسباب

كثيرة خطر اكتفاء كتاب الأطفال بطرح المواضيع الصغيرة ونفش الأمور التافهة . من هذه الأسباب أن الطفل كقارىء يملك قدرة معرفية محدودة ، ومنها عدم إمكانية كتابة الموضوع حتى نهايته مراعاة للقارىء أيضاً .

بلودرا :

من الطبيعي أن يعمد أدب الأطفال إلى انتقاء مواضيع ملائمة يتناولها ، وكل أدب ينطوي في رأيي على عملية إنتقاء . لكن أدب الأطفال يجب أن يكتب بطريقة مختلفة ، انسجاماً مع وظيفة الإعلام والمعرفة والتسلية المنوطة به . ومع ذلك فمن المؤكد أن أدب الأطفال يفسح مجالا أكبر للكتابة بصورة أكثر شاعرية وكثافة . ليس هناك إطلاقاً مبرر لأن يكون أدب الأطفال فقيراً ، وإذا حدث ذلك فهو في غير صالح المؤلف . عندما يكون الأدب فقيراً ينعكس ذلك بقوة على أدب الأطفال ، فلا نرى غير كتابات سطحية .

مسألة إمكانية كتابة القصة حتى نهايتها أستطيع الإجابة عليها كما يلي : لابد الكاتب من أن يأخذ القارىء بعين الاعتبار ، فيختار القصة القابلة لأن تكتب حتى نهايتها . إن الأطفال قراء من نوع خاص بسبب مستوى نضجهم النفسي وقدرتهم على المعرفة . ليس المهم في قصص الأطفال اختيار البطل فقط أو الموضوع فقط ، وإنما المهم قبل كل شيء هو الحدث . يجب أن يكون الحدث مألوفاً بالنسبة للأطفال ، وأن تكون تطوراته مفهومة من قبلهم ، بغض النظر عن المكان الذي تدور فيه أحداث القصة . الأمور الصغيرة تنتج كتباً صغيرة ، ولتكن ثخينة كما تشاء .

في رأيي لايجوز أن تخلو كتب الأطفال من المغامرة والحنين إلى البعيد ، ومن الفكاهة الجيدة ، وهي أشياء نجدها جميعها ،في الحياة اليومية . المهم في كتب الأطفال هو أن تسلي القارىء أولا — وإلا فلن يقرأها أبداً — ثم أن تحرك عقله ومشاعره بالدرجة الثانية والثالثة . إذا سلكنا طرقات فرعية فلن يتبعنا الأطفال ، لأنهم يحبون سلوك الشوارع الرئيسية . هنالك كتب يتنفس المرء الصعداء بعد أن يفرغ من قراءتها ، فكل شيء قد أصبح في مكانه المناسب . كتب كهذه سرعان ما تنطفىء من الذاكرة ، فهي لاتحث المرء على متابعة التفكير . البطل الذي يتخطى الجبل ، سرعان ما يختفي عن أنظار القارىء . يكفي على الأرجح أن نعرف أن البطل لن ييأس وأن الناس والأوضاع قد تغيرت ، ولذلك ستتغير الحياة في المستقبل ايضاً .

لا يجوز الخلط بين الوضوح الذي يجب أن تمتاز به كتب الأطفال وبين التبسيط . فإن

الضروري أن يبقى للكتاب قعر عميق يترك مجالا للتخمينات وحرية الحركة . فالقصص الرشيقة الملساء تكون غالباً غير جيدة . في كل كتاب – ومهما كان نوع القارئ – يجب أن يحدث أكثر مما هو مكتوب فعلا . يجب أن يكون هنالك نوع من الحدث الذي يقرأ مابين السطور ، حيث تتم عمليات المعرفة في صورها الشعورية وغير الشعورية .

نتحدث كثيراً عن الموضوع المطروح ، وأفضل القول : عن الواقع ، فهذا هو المقصود – الواقع القريب أو البعيد بعض الشيء . يجب على الأدب ، بغض النظر عن الجمهور الذي يتوجه إليه ، أن يحاول إظهار القوى الفاعلة موضوعياً التي تحرك المجتمع . أعرف أن الناس يأخذون غالباً على كتب الأطفال أنها ساذجة جداً ، لطيفة جداً ، وخالية جداً من المشكلات . لابد لكتب الأطفال في رأيي من أن تكون لطيفة . لكن لا يجوز أن يؤدي ذلك إلى انعدام طرح المشكلات وإلى نوع من السذاجة الزائفة . عندما نكتب على سبيل المثال كتباًمفجعة فلا يجوز أن تكون مثبطة للهمم ، بل يجب أن تولد القوة والقناعة بضرورة التحرك لإزالة أسباب هذه الفواجع . من واجبات الأدب أن يساعد القارئ على التوصل إلى المقياس الصحيح لتقييم الواقع ، ولكن لا يجوز أن يؤدي ذلك إلى القضاء على الأفكار الطيبة . المعارف الجديدة يجب أن تمكننا من رؤية الحياة بصورة أكثر واقعية . بقدر الإمكان . ولئن كنا لا نستطيع الغوص إلى قاع حقائق الحياة لأسباب كثيرة ، فمن قال ان هذا يحتّم علينا أن نسبح على السطح ؟ يجب علينا أن نروي القصة بصورة أخرى . إن أدباً يحلق فوق رؤوس القراء بعيداً عن اهتماماتهم لايجدي شيئاً ولا يقدم في شيء .

بيير :

غالباً ما تتحدث عن الوظيفة الترويجية لأدب الأطفال . هل ترى تناقضاً بين هذه الوظيفة والمستوى المضموني والشكلي ؟

بلودرا :

مثل هذا التناقض غير موجود من حيث المبدأ ولكنه موجود في الممارسة العملية.بعض الكتب مثل « تامباري » أو « عمالقة في الجنة » ليواخيم نوفوتني(*) ، أو كتاب الفريد فيلمز الأخير « بوغوفيتسا » تمثل قمماً في أدبنا المعاصر ، لكنها قمم يصعب تسلقها

(*) Joachim Nowotny » Riesen in Paradies. «– كاتب ألماني معاصر .

نسبياً . إنها ليست من ذلك النوع من الكتب الذي يجذب القارئ ، فهي من نواح عديدة أرفع مستوى من المطلوب . إنها تعطي إجابات على قضايا فنية ، وهذا مهم أيضاً . لكن لا أعتقد أن هذا هو الشكل الأمثل لكتب الأطفال .

أعرف من خلال الأحاديث والقراءآت ما تسببه مثل هذه الكتب من مصاعب القراء . ما نطلبه من أدب الأطفال هو أن يجمع بين التسلية والمستوى الجمالي ، لكن قل أن نجد كتاباً يتحقق فيه هذا الشرطان بنفس الدرجة . إذا خيرت فسأعطي الأفضلية للنوعية الفنية . الأطفال قراء لديهم قابلية كبيرة للتثقيف . يجب أن نوقظ ونشجع قدرتهم على تذوق الفن واستيعابه.

بيبر :

لكن تلك الكتب وغيرها وضعت أسس الاعتراف بأدب الأطفال من جانب الرأي العام .

بلودرا :

اهتم أدب الأطفال دائماً بالاعتراف به . يرجع ذلك جزئياً إلى تاريخه . أما اليوم فأعتقد أن هذا الأدب قد طور ثقة صحية بالنفس . لكن يجب أن نعرف أنه لن يكون محور اهتمام الرأي العام مثل أدب الكبار . لهذا علاقة بالقراء ، وهم الأطفال ونحن أنفسنا وبعض الآخرين . نحن نعرف إمكانيات وضرورة هذا الأدب ، وعلينا أن نستفيد من الفرص المتوفرة ، من أجل الأطفال .

بيبر :

منذ بعض الوقت وأنت منشغل بتأليف كتاب جديد نشرت فصوله الأولى . إنها قصة مدينة كبرى ، قصة برلين . في هذه القصة تغادر البيئة المعتادة . هنالك أيضاً نغم جديد في طريقة الكتابة . أدب الأطفال غير غني بالأساليب الجديدة .

بلودرا :

أعتقد أنه ليس أغنى ولا أفقر كثيراً من أدبنا ككل . لكن بعض المؤلفين يتصورون أن الكتابة للأطفال يجب أن تكون طفولية . يظنون أنهم يزدادون قرباً من الأطفال إذا تحدثوا بلغة شبيهة بلغة الأسطورة أو قريبة من لهجة الطفل ، دون أن يصيبوا هذه أو تلك . الكتابة للأطفال تتطلب دائماً وضوحاً في الفكرة ولغة نظيفة وصلة أصيلة ومستمرة بالطفل كشريك وند . إن موقف المؤلف من قارئه لا يتضح كاتضاحه من طريقة سرده للقصة .

بيير :

ربما وافقتك على ذلك . لكن الضروري أن يكون لأدب الأطفال طريقته الخاصة في التعبير . لكن دعنا نتحدث عن كتابك الجديد !

بلودرا :

في كتابي الجديد أروي قصة صبي ترعرع عند جدته في الريف ، والآن وقد أصبح في سن العاشرة ، يعود إلى أبويه في برلين . ما يهمني هنا هو كيف يتكيف طفل لايعرف المدينة الكبرى مع البيئة الجديدة ، وكيف تلتئم أسرة لم تكن أسرة حتى الآن إلا من حيث الإسم—وربما لا تلتئم .

موضوع القصة الجديدة إذا شاء المرء أن يحدده هو أن كل إنسان يكون دائماً على الدرب— إلى نفسه ، إلى شخص آخر ، أو إلى ظروف حياتية جديدة . وهو ينقل من كل مرحلة من مراحل حياته شيئاً إلى المرحلة التالية ، من أجل أن يبني فوقه . الطفولة التي تبدو لأول وهلة الأولى خالية من الهموم ، لها مشكلاتها الخاصة . وعندما يضطر بطل القصة إلى مغادرة جدته وصديقه ، فإنه يودع لأول مرة في حياته قطعة من الطفولة . هذا شيء مؤلم ، وليس هنالك رجعة ، تماماً كما لا توجد رجعة أبداً فيما بعد ، فإما أن يصمد المرء في الوضع الجديد ، وإما أن يخسر حيال نفسه .

بيير :

علاقة الأطفال بالكبار هي أول وأهم الحالات التي ترد في قصصك . منها تستنبط لأبطالك حالات الصراع وتقودهم إلى حافة وجودهم . في قصتك الجديدة تتحدث عن احتمال تعرض البطل للهزائم . ما الذي جعلك تفعل ذلك ؟

بلودرا :

ما هو المقصود بالحافة ؟ ما هو أقصى ما يتعرض له المرء ؟ أهو الموت ؟ أريد أن أذكر أولا أنه ليس من الضروري أن يتحطم المرء جسدياً . يمكن أن تظهر المأساوية في أشكال أخرى . الطفل الذي يجب أن يتألم مؤثر بما فيه الكفاية ولا داعي لأن يموت أيضاً . لكن المؤلف يستطيع أن يعطي قصته نهاية كهذه ، وفي هذه الحالة يجب عليه أن يكتب القصة على هذا الأساس . الطفل الذي لا يستطيع تجاوز همه الكبير ، يتحول دائماً إلى عبء على المجتمع الذي هو حالياً الأب والأم والمعلم . . الخ . أنا ضد الكتب التي تحول هذه المسألة

إلى قالب النقد الزائف ، حيث يكون فقط مصدر الخير والشر . يجب على الأطفال أن يجهدوا أنفسهم من أجل أن ينضجوا إجتماعياً . إذا أردنا لهم أن ينجزوا ذلك على أفضل وجه ، فعلينا أن نحترمهم ونعاملهم كشركاء . لكن هذه العملية لاتتم أبداً بدون تناقض . هنا يوجد مجال واسع لأدب الأطفال ، هذا ما حصل لي على أية حال .

بخصوص الحالة الأساسية التي تطرقت إليها – علاقة الأطفال بالكبار – : أنا لا أستطيع الآن ولا مستقبلا أن أتصور قصة أطفال تتجنب هذا الموضوع . فمهما كان الشيء الذي تريد القصة أن تقوله ، تبقى هنالك حقيقة أساسية هي أن الأطفال يعيشون في عالم يصنعه ويشرف عليه الكبار ، وعلى الأطفال أن يكتشفوه بتناقضاته وإمكانياته .

بيير :

تلاحظ ندرة الفكاهة في أدب الأطفال . أين هي الكتب المرحة ؟ وصف غورلي ذات مرة الفكاهة بأنها وسيلة تربوية لحماية الطفل من الجفاف نتيجة لكثرة الجدية . مارايك في هذا الموضوع ؟

بلودرا :

نعم ، جوابي على هذا السؤال هو أنني أقدر الفكاهة تقديراً شديداً ، وأنا واثق من أن هذا هو موقف الأطفال أيضاً ، فهم يحبون الضحك أكثر من أي شيء آخر . وكل مؤلف يملك موهبة الكتابة الفكاهية ، مثل صديقي جرها رد هولتس – باومرت، عليه أن يستفيد من موهبته هذه إلى أقصى حد . أنا شخصياً لا أتقن الأسلوب الهزلي ، أو بالأحرى لم أجربه في يوم من الأيام . كل كتبي جدية نسبياً ، لكنني أحاول دائماً أن أضفي عليها طابع المرح ، حتى أني أحاول ذلك من خلال اللغة إن كانت القصة تسمح بذلك .

بيير :

كتبك تمتاز بذلك المرح الهادئ ، أذكر هنا « لوت ماتين » وعلاقته بماريكا ، وكاسباوم في « تامباري » . إن شخوصك مرحة جداً .

بلودرا :

أنا أفضل المرح العميق ، الذي يجعل المرء يضحك بعين ويبكي بالأخرى . وفي رأيي يجب أن يحتوي كل كتاب جيد حقاً على مثل هذا المرح . ومع ذلك فأنا أتعجب عندما ألتقي بسائل يقول كاتبوها : إنه كتاب مضحك . هنا أسأل نفسي : كيف حدث ذلك ؟

مــواقف

نظــرة جــديدة في معاجمنــا اللغويــة

عيسى فتوح

لو رحنا نحصي أسماء المعاجم العربية التي ألفت في اللغة على مدى عشرة قرون ، منذ أن صنف الخليل بن أحمد الفراهيدي أول معجم له وهو « كتاب العين » حتى اليوم ، لبلغت العشرات ... طبع بعضها ، ومايزال بعضها الآخر مخطوطاً . من هذه المعاجم المطبوعة الميتة – إما لقلة عدد نسخها ، أو لأنها توقفت عند عصر معين – يمكننا أن نعد : « الجمهرة » لابن دريد ، « التهذيب » لأبي منصور الهروي ، « المحكم » لابن سيده الأندلسي ، « المجمل » و « مقاييس اللغة » لابن فارس ، « أساس البلاغة » للزمخشري ، « النهاية في غريب الحديث » لابن الأثير ، « المصباح المنير » للفيومي ، « تاج اللغة وصحاح العربية » للجوهري ، « لسان العرب » لابن منظور ، « القاموس المحيط » للفيروزابادي الذي شرحه المرتضى الزبيري في القرن الثاني عشر الهجري ، وزوده بالشواهد الكثيرة في معجمه « تاج العروس » . . .

هذه المعاجم ، على كثرتها ، غير كافية لأنها بعيدة جداً عن مقتضيات العصر ، وما تتطلبه وسائل البحث الحديثة من سهولة ووضوح وقرب مأخذ ، وانطلاقاً من هذا المبدأ فقد عمد الأستاذان يوسف خياط ونديم مرعشلي في بيروت إلى تغيير طريقة الكشف في لسان العرب ، فألغيا باب الحرف الأخير وفصل الحرف الأول لفعل الكلمة الثلاثي ، واكتفيا بباب الحرف الأول ، ثم طبعاه في ثلاثة أجزاء فقط ، فوفرا بذلك الكثير من الوقت والجهد على المراجع

علة هذه المعاجم جميعاً هي جمودها وتحجرها ، فهي تعنى بإثبات المفردات القديمة فقط ، حتى ولو كانت غريبة وميته ، وتحاول توضيحها والاستشهاد بالقرآن والحديث والشعر الذي يحتج به ، وتهمل كثيراً من الألفاظ والاستعمالات الجديدة التي كانت تتردد على ألسنة الشعراء والكتاب المتأخرين ، فالاحتجاج عند هؤلاء المؤلفين يقف في نهاية العصر الأموي فقط ولا يمتد حتى إلى العصر العباسي ، بحجة أن اللغة فشا فيها الكثير من اللحن والخطأ على ألسنة الناس ، لاختلاط العرب بالأعاجم من فرس وروم وأتراك وغيرهم .

الواقع أن هؤلاء العلماء كانوا شديدي التزمت ، متحفظين أكثر من اللازم ، الأمر الذي دفع المستشرق الهولندي « دوزي » إلى تأليف معجم ضخم سماه «ملحق المعاجم العربية » نشره في ليدن في مطلع هذا القرن .

لقد بين دوزي أن واضعي المعاجم العربية كانوا راغبين عن استعمال أي كلمة لا تمت بصلة إلى لغة القرن الثاني الهجري وما قبله ، واقفين فيه عند الزمن الذي بدأ فيه العرب يحتلون مكانتهم في ركب الحضارة العالمية ، ويتقبلون كثيراً من الألفاظ الجديدة التي ترجع بأصولها إلى اللغات الأجنبية كي يعبروا عن الأشياء والأفكار الجديدة .

إن إهمال معاجمنا القديمة الكثير من الألفاظ والاستعمالات الحديثة في أزهى عصور الحضارة العربية – كالعصرين العباسي والاندلسي – طعن اللغة في الصميم ، وجعلها تفقد جانباً كبيراً من مرونتها وطواعيتها ، وتتخلف عن مواكبة ركب الحضارة الزاحف إلى الأمام وأبقاها جثة محنطة لا يجرؤ أي كاتب أو شاعر على اختراق ذلك السور الذي أقامته معاجمها في وجه كل مجدد :

ولكي لا تختلط الكلام الدخيل بالكلام الفصيح في معجم واحد ، عمد «الجواليقي» في القرن السادس الهجري إلى تأليف كتاب خاص أسماه « المعرب » جمع فيه الألفاظ التي لم تدخل المعاجم لأنها جاءت بعد القرن الهجري الثاني ، وكذلك فعل « الشهاب الخفاجي » في كتابه « شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل » .

لا شك في أن المعاجم العربية القديمة غنية المادة ، تدل على اطلاع واسع ومجهود كبير في الجمع والتصنيف . ولها قيمة تاريخية لاتنكر . وستظل خير مورد لنا في معرفة أصول الكلمات ومعانيها الغريبة وعباراتها الغامضة . إلا أنها كثيراً

ما تخفي في ضبط الكلمات ، وتكثر من ايرادالمترادفات والاستشهادات من القرآن والحديث والشعر الجاهلي والاسلامي فقط ولم تكن تقبل إلا ما أخذ عن البادية ، وتقف بالاحتجاج عند القرن الثاني الهجري كما أسلفنا ، مهملة جميع العصور التي تعاقبت بعد ذلك ، وكلام مئات الشعراء والخطباء والكتاب . . . فلم تمثل بذلك العصر الذي جمعت فيه ، حتى لكأن اللغة تجمدت عند القرن الثاني ولم تتطور أو تستفد من لغات الأمم والشعوب التي امتزجت فيها ، وصارت جزءاً لا يتجزأ من الأمة العربية.

لقد أغفلت هذه المعاجم قانون التطور الذي يقضي بأن تساير اللغة العصر ، وتتابع سير الحياة والمجتمع الذي عاشت فيه ، بالاضافة إلى ماورد فيها من حشو وتكرار واجترار ، يأخذ اللاحق عن السابق ، حتى إن ابن منظورصاحب أكبر معجم عربي وهو « لسان العرب » يعترف بأنه لم يفعل شيئاً أكثر من جمع « تهذيب » الأزهري ، و«صحاح » الجوهري ، و « محكم » ابن سيده و « نهاية » ابن الأثير !

المعاجم الحديثة :

استمرت الحال كذلك حتى القرن الثامن عشر الميلادي ، حينما تنبه المطران « جرمانوس فرحات » الحلبي (١٦٧٠ – ١٧٣٢) إلى ظاهرة توقف المعاجم عند تاريخ معين ، ولاحظ هذه الفجوة الكبيرة بينها وبين لغة العصر . فالمعاجم في واد ، واللغة في واد آخر ، لذلك ألف معجمه « احكام باب الإعراب » الذي اعتمد فيه على القاموس المحيط ، والمصادر التي نقل عنها ، فأخذ منها ما أهمله صاحب القاموس ، وأضافها إليه من جديد حتى بدت مكملة له ملتحمة بمادته كل الالتحام .

ثم تلاه أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤– ١٨٨٨) الذي ألف معجمه « الجاسوس على القاموس » في نقد القاموس المحيط ، فجاء في حوالي سبع مئة صفحة ، وكانت غايته منه الوصول بالمؤلفين إلى إيجاد معجم عربي حديث يستوعب أكبر عدد من الألفاظ الدقيقة المستعملة في أقل عدد من الصفحات .

لم يكتف الشدياق بهذا المعجم ، بل ألف معجماً آخر اعتمد فيه على مخارج الحروف وعلى القلب والإبدال سماه « سر الليال في القلب والابدال » جمع فيه المفردات المتداولة والمترادفات، وما استدركه على الفيروز ابادي من الألفاظ والمعاني .

كانت غاية الشدياق في معجمه إبراز فضل اللغة العربية وإيضاح مزاياها ، والسعي إلى اثبات حقيقة مرونتها ، وأنها غير قاصرة عن استيعاب العلوم والمصطلحات العصرية .

ثم يسير على منواله في حركة الاحياء اللغوي عالمان لبنانيان آخران هما (بطرس البستاني (١٨١٩ – ١٨٨٣) في معجمه « محيط المحيط » الذي رتب مواده ترتيباً هجائياً واقتصد في الشواهد والنصوص وسعيد الشرتوني (١٨٤٩ – ١٩١٢) في معجمه « أقرب الموارد في فصح العربية والشوارد » الذي لقي رواجاً أكثر بسبب احكام ترتيبه واختصار شواهده ، لكن المعجمين استخدما اللغة القديمة إلى جانب لغة الحياة اليومية .

وما إن أطل القرن العشرون حتى ظهرت العناية الخاصة بالمعاجم ، ولاسيما الصغيرة الحجم ، كمختار الصحاح للرازي ، والمصباح المنير للفيومي ، إلا أنهما يظلان ناقصين عن استيعاب الألفاظ والكلمات الحديثة المستعملة التي يحتاجها الكاتب ، وتقتضيها طبيعة العصر ، إلى أن ظهر معجم « المنجد » للأب لويس معلوف اليسوعي في طبعته الأولى عام ١٩٠٨ ، وهو معجم لطيف أنيق المظهر ، جيد المادة ، سهل الاستعمال ، مزين بالرسوم واللوحات ، طبع حتى الآن اثنتين وعشرين طبعة ، وفي كل طبعة يدخل عليه كثير من الاضافات والتحسينات .

لقد ابتعد المنجد عن التطويل والتضمين ، ومال إلى الاختصار والايضاح ، وتوخى إيراد المعاني بالدرجة الأولى ، مع الابقاء على أسلوب الأوائل ، وأهمل كالشرتوني ذكر ما يتعلق بالآداب ، واكتفى بذيل تضمن ماجرى من العبارات مجرى الأمثال عند العرب ، مختاراً أفصلها لغة ودلالة ، مرتبة حسب حروف الهجاء ، مبيناً أصل كل مثل وسبب قوله .

ثم أضيف للطبعات الأخيرة منه قسم للآداب والعلوم . وفهرس للأعلام ، متبعاً في ذلك طريقه « لاروس » ومنهجه في قرب مأخذه ، ووسائل ايضاحه ، ولوحاته الملونة ، وصوره الرائعة .

كذلك أخرجت مطابع بيروت معجمين آخرين هما « الرائد » لجبران مسعود ١٩٦٤ ، و « المنجد الأبجدي » ١٩٦٧ . رتبت مواد الرائد حسب لفظ الكلمة دونما حاجة لاعادتها إلى أصلها الثلاثي تسهيلا على المراجع الذي قد يكون من صغار الطلاب ، فأرسل يجدها في باب الهمزة ، وترسل في باب التاء ، والرسالة في باب الراء ، كما أنه رقم الشروح ، وقدم الأهم على المهم من المعاني ، واحتفظ بكثير من الشروح القديمة المتعارف عليها ، وتجنب الشروح الصعبة ، وأوضح المعاني بلغة سهلة رشيقة ، وميزته أنه أضاف إلى المعاني القديمة المتروكة غالباً معاني حديثة أملتها طبيعة التطور والابتكار ، وجرت على أقلام الكتاب ، كما أدخل الكثير من المصطلحات العلمية والتكنولوجية والفلسفية ، وعلم النفس ، والتربية ، والاقتصاد ، والحقوق ، والرياضيات وغيرها ، علماً

بأنه صدرت معاجم متخصصة بهذه العلوم(١).

سار المنجد الأبجدي على طريقة الرائد نفسها من حيث ترتيب الكلمات حسب نطقها لاحسب تصريفها كما تفعل جميع المعاجم الحديثة في الغرب. ترك هذا المعجم الصغير كثيراً مما سقط استعماله من الكلمات في أيامنا، وأدخل طائفة أخرى من المفردات والمعاني الحديثة، متخذاً نفس مصطلحات المنجد، كما أنه زين بلوحات مختلفة وصور لأجهزة الإنسان، والمساجد، والسفن، والآثار، والكنائس، وفنون الهندسة، والطيور، والزهور، ومختلف الفنون الأخرى.

وإذا كان لنا من مأخذ على هذين المعجمين الأخيرين، اللذين سهلا فعلا طريقة المراجعة والوصول إلى معاني الكلمات بأسرع وقت، واستخدما الكثير من الألفاظ الحديثة الحية، فهو أنهما قد شتتا مواد اللغة، علماً بأن اللغة العربية لغة اشتقاقية يحسن أن تجمع فيها الأصول في باب واحد وفي أصل واحد من أصول المادة. ومهما يكن في أمر نفي معجمي «الرائد» و«المنجد الأبجدي» جهد واضح ورغبة ظاهرة في تيسير المراجعة والبحث.

المعجم الوسيط وجهود مجمع اللغة العربية في مصر :

اللغة كل متصل الأجزاء، لايمكن أن نفصل حاضره عن ماضيه. والعربية، ككل اللغات في العالم، لها ماضيها الخالد، وحاضرها الحي، ومستقبلها المشرق، فكيف نقف بها عند القرن الثاني أو الرابع الهجري؟ إن توقفنا بها عند زمن معين — كما فعل علماء اللغة والنحو، ومؤلفو المعاجم القديمة — قضينا عليها بالموت قضاء مبرماً. لذلك يجب علينا اليوم أن نؤلف معاجم يتصل فيها حاضر اللغة بماضيها. فتحفظ ما جمد وأهمل لقلة الاستعمال — كما تحفظ العاديات في المتاحف — إلى جانب الألفاظ الحية، والكلمات المستعملة. اللغة كائن حي لابد أن تتجدد خلاياه باستمرار لئلا يندثر ويموت، وخلايا اللغة هي الألفاظ.

من هذا المنطلق نهض مجمع اللغة العربية في القاهرة عام ١٩٤٦ لتأليف معجم كبير وآخر وسيط مستعيناً بالمستشرق الألماني الدكتور فيشر، الذي عني بالمعجمات العربية، ورغب أن ينهجع بها نهجاً جديداً، لكن هذا توفي عام ١٩٤٩ دون أن يحقق العمل

(١) أصدر الدكتور جميل صليبا «المعجم الفلسفي» والمكتب الدائم لتنسيق التعريب في الرباط معاجم: «الفيزياء، الكيمياء، الرياضيات، النبات، الحيوان، الفقه والقانون، البترول....

المرجو ، وان كان قد سار فيه شوطاً بعيداً ، فأخذ مجمع اللغة العربيه في مصر جميعما حققه في هذا المشروع ، ونشر عام ١٩٥٦ جزءاً من « المعجم الكبير » في حوالي خمس مئة صفحة ، ضم ألفاظاً حديثة إلى جانب الألفاظ التي كانت سائدة في الجاهلية وصدر الاسلام ، كا أخذ بنصيب وافر من المصطلحات العلمية والتاريخية والجغرافية وأسماء الأعلام ، والتزم مبدأ تقديم الأفعال على الأسماء ، والمجرد على المزيد واللازم على المتعدي والحسي على المعنوي ، والحقيقي على المجازي .

إلا أن « المعجم الوسيط » الذي صدر بعده بجزءين كبيرين وفي حوالي ١١٠٠ صفحة لسد حاجة الطلاب والمدارس ، غدا أكثر استعمالا ، وأوفى بحاجة الراغبين في البحث السريع والدقيق . فقد جاء محكم الترتيب ، واضح الأسلوب ، سهل المأخذ ، مزوداً بالصور ، بالاضافة إلى احتوائه على طائفة كبيرة من مصطلحات العلوم والفنون وأسماء الأعلام البارزين ، والأماكن ، على نمط « لاروس » الفرنسي . والأهم من ذلك كله أنه ضم جميع مفردات اللغة قديمها وحديثها ، وأخذ بما استقر من ألفاظ الحياة والناس .

لقد رتبت الكلمات في المعجمين الكبير والوسيط حسب نطقها لاحسب تصريفها ، فقد لا يستطيع التلميذ الصغير رد الكلمة إلى أصلها الثلاثي ، ليتطلق في معرفة باقي معانيها ، كا انه كتب بلغة العصر وروحه ، واكتفى بالضروري من الشواهد لئلا يضيع المراجع في متاهاتها وتشعباتها الكثيرة . وفوق هذا طور اللغة ؛ فقاس السماعي ، وقبل الكثير من الألفاظ المولدة والمحدثة أو المعربة أو الدخيلة ، وفتح المجال للعديد من ألفاظ الحياة العامة ، والألفاظ التي أدخلتها الحضارة ، ويكفيه شهرة أنه جدد اللغة ، وجعلها عصرية ، وهدم الحدود الزمانية والمكانية التي أقيمت خطأ بين عصور اللغة المختلفة .

ما أحوجنا اليوم إلى معاجم عصرية تتجدد طبعاتها كل عام ، فتضم إليها كل ما دخل اللغة من ألفاظ حديثة ، فتتبناها ، وتتمثلها ، لأن العربية ككل اللغات لايمكن أن تعيش معزولة عن غيرها ، تأخذ وتعطي ، تعير وتستعير ، تستفيد من غيرها وتفيد غيرها ، ولا معنى لادعاء البعض أن اللغة العربية قاصرة عن استيعاب مصطلحات العلوم ومعطيات الحضارة الحديثة ، وأنها لغة لاتقبل التجديد والتطور !

يمكن أن تسير لغتنا الجديدة المبسطة جنباً إلى جنب مع لغة الأجداد ، في معاجم واحدة ، فيستعمل الكاتب مايشاء من الألفاظ والتعابير ، ولا بأس أن يلجأ إلى القياس والنحت والاشتقاق والتعريب عندما تقتضيه

الضرورة ، وأن يبتكر ألفاظاً جديدة ومصطلحات لم تكن من قبل ، فاللغة تحيا على ألسنة الناس وأقلام الكتاب والشعراء ، وليس في المعاجم التي تتوقف عن سير الزمن ، ولا تماشي الحياة .

مصادر البحث :

١ — حركة التأليف عند العرب . الدكتور أمجد الطرابلسي — مطبعة الجامعة السورية ١٩٥٥ .

٢ — حركة الاحياء اللغوي في بلاد الشام — الدكتورة نشأة ظبيان — مطبعة سمير أميس بدمشق ١٩٧٦ .

٣ — في اللغة والأدب — الدكتور ابرهيم مدكور — اقرأ — دار المعارف بمصر — يناير ١٩٧١ .

★ ★ ★

مناقشات

على هامش عدد اللغة العربية الممتاز

محمد الكسار

أصدرت المعرفة عددها الممتاز ١٧٨ – كانون الأول ١٩٧٦ م تحت شعار « اللغة العربية والعصر » داعية إلى فتح باب الحوار حول ماجاء فيه. وقد بادرت إلى تلبية طلبها هذا بمقال نشرته في مجلة « الثقافة » عدد كانون الثاني لعام ١٩٧٧ م رددت فيه على المقال الافتتاحي الذي كتبه الأستاذ صفوان قدسي رئيس تحرير المعرفة والذي أراد له أن يكون مدخلاً لمعالجة المشكلة المطروحة وبوصلة موجهة للباحثين في آن واحد .

وفي شهر آذار من عام ١٩٧٧ نشرت لي « الثقافة » أيضاً الحلقة الثانية من الحوار وقد كرستها لمعالجة أفكار الوحدة الأولى التي توجت بشعار « مقدمات في التجربة اللغوية » وقد ركزت نقدي بصورة خاصة على مقال الأستاذ « يوسف اليوسف » بوصفه أقرب موضوعات الوحدة وأكثرها أيضاحاً للروح التي تسودها .

وقد بادر الأستاذ اليوسف للرد علي في عدد المعرفة ١٨٤ – حزيران

١٩٧٧ م تحت عنوان « ضد عقلانية اللغة» . وهنا رأيتني مضطراً لأن أنقل الحوار الذي بدأته في « الثقافة » إلى « المعرفة » التي تكرمت ونشرت لي تعقيبي على رد الأستاذ اليوسف في العدد ١٨٥ تموز عام ١٩٧٧ م تحت عنوان : « مناقشات النحو واللغة » .

وقد ضمني مجلس خاص مع الأستاذ اليوسف بحضور الأستاذ صفوان قدسي انتهى إلى الاتفاق على تسجيل حوار بيني وبين الأستاذ اليوسف حول نظريتي في تعريب النحو أذيع في ثلاث حلقات متوالية من إذاعة دمشق .

وفي هذه الحلقة أستأنف الحوار بمناقشة الوحدة الثانية من بحوث « المعرفة » والتي عنونت بـ « تحديات في الممارسة » وهي تشتمل على ثلاثة بحوث :

١ — هموم اللغة العربية في عصرنا — د . حسام الخطيب

٢ — تحديات اللغة العربية — محمود منقذ الهاشمي

٣ — حول بعض القضايا المتعلقة باللغة العربية وكيفية دراستها — د . جعفر دك الباب

إن مجموعات هذه الوحدة — كما أرى — أقرب من غيرها إلى لب الموضوع المطروح للمناقشة وربما كانت — من وجهة نظري

أيضاً . مقالة الدكتور حسام الدين الخطيب أجدر من أختيها في الوحدة بالتدبر والتحليل لتنوع الأفكار التي تضمنتها وغزارتها .

مهد الدكتور الخطيب في البند الأول لمقاله بلمحة خاطفة عن الأبحاث اللغوية الحديثة التي اكتشفت علاقة كبرى بين اللغة وعلم النفس من جهة ، إضافة إلى علاقتها الأكيدة بعلم الاجتماع وقد انتهى منها إلى القول :

إن المشكلةاللغويةهي في صميمها مشكلة فكرية ومشكلة نفسية ومشكلة اجتماعية وليست على أي حال ـ حسب رأيه ـ مجرد مشكلة تعبيرية على نحو ما يميل كثير من الناس إلى اعتبارها .

إن ماقاله الدكتور الخطيب قد يكون صحيحاً بالنسبة للدراسات اللغوية العالمية الحديثة التي يريد تطبيقها على اللغة العربية . وقد سها عن باله أن مشاكل اللغةالعربيةالتي نعاني منها ونحاول إيجاد الحلول الملائمة لها ذات طبيعـــة خاصة لأنها في الأصل « بنت البداوة » من جهة ، ولغة القرآن من جهة أخرى . وهذا الأمر الأخير الذي يصعب على أي باحث في هذه اللغة تجاهله يجعل لضوابط اللسان العربي ولا أقول « النحو العربي » مسحة من القداسة لاتسمح بإدخال أي تعديل عليها دون إشارة حساسيات يكاد يكون من المستحيل إغفالها أو تجاوزها دون مساس بالكيان الديني والقومي للأمة العربية ذلك الكيان الذي تحرص غالبية هذه الأمة على بقائه سليماً متماسكاً وهو أمر ماأظنه يخفى على أمثال الدكتور الخطيب .

وفي البند الثاني استدرك الكاتب مافاته في البند الأول فأشار بوضوح إلى مايميز اللغة العربية عن اللغات الأخرى من وجود البعد القومي أو مايسميه البعد الوحدوي فيها إلى جانب البعدين الاجتماعي والثقافي باعتبار الأمة العربية اليوم أمة مجزأة متخلفة باحثة عن هوية حضارية معاصرة . ومثل هذا البعد غير موجود لدى الانكليز ، والسوفيات والصينيين والفرنسيين والأميركان

والدكتور الخطيب وفق في بحثه لأن يربط بين هذه الأبعاد الثلاثة من خلال تصويره الأمين لواقع المجتمع العربي المعاصر وانتهى إلى القول : إن اللغة العربية – بسبب هذا الواقع – تبدو اليوم من أكثر اللغات حيرة بين الولاء لماضيها وماضي أصحابها الثقافي من جهة ، وبين الالتزام بمتطلبات الحضارة الحديثة من جهة أخرى .

وهو يرى الحل الأمثل في إيجاد توازن خلاق بين الولاء للماضي العريق والالتزام بالحاضر المبشر بالإمكانات الزاهية .

وهنا يلامس الكاتب صميم المشكلة ويتخطاها دون أن يشير من قريب أو بعيد إلى طبيعة هذا التوازن الذي يدعو إليه . ولعل من حقي بل ومن واجبي اللغوي أيضاً أن أقول للدكتور الخطيب بكل توضع – وهو من ذوي الاختصاص اللغوي المرموقين – لو رجع الى كتابي « المفتاح لتعريب النحو » وكلف نفسه عناء تصفحه لوجد فيه ضالته المنشودة .

وفي البند الثالث « ملامح المشكلة اللغوية »

يعترف الكاتب بوجود المشكلة اللغوية ويسلم بوجود مايسميه : « العربية الفصحى الحديثة » ويرى أن المشكلة تكمن في عدم وضوح الحدود الدقيقة لهذه اللغة الحديثة . ثم هو يتساءل عن مقياس الصحة

اللغوي في مجال التركيب والصرف واستخدام المفردات دون أن يذكر « النحو » لأن مقاييس النحو – ومن وجهة نظره – شديدة الوضوح في العربية ومع ذلك لم تسلم من النقاش .

وحين يخرج الدكتور الخطيب « النحو » من النقاش اللغوي الدائر لوضوح مقاييسه أراني مختلفاً معه أشد الاختلاف لأنني أقول : إن مشكلة المشاكل هي هذا النحو الموروث الذي يتجاهل الدكتور الخطيب الشكوى المريرة منه من جميع طبقات الأمة وفي جميع الأزمنة والأمكنة ولعلي لا أذيع سراً إذا قلت إن هذه الشكوى وصلت إلى كبار الأدباء واللغويين وفي طليعتهم عميد الأدب العربي المعاصر المرحوم الدكتور طه حسين الذي وافاه القدر المحتوم وهو رئيس مجمع اللغة العربية في القاهرة بالإضافة إلى رئاسة اتحاد المجامع العربية . ولعل من منسيات الدكتور الخطيب أيضاً أن الدكتور طه حسين نفسه اقترح على تربه وزميله الأستاذ إبراهيم مصطفى قبل أربعين عاماً أن يضع كتابه « إحياء النحو » وأنه كان أيضاً على رأس أعضاء لجنة المعارف المصرية التي تشكلت في عام ١٩٣٨ م لدراسة تيسير النحو العربي وطلعت على الناس بتقريرها المقتضب وغير الوافي بالغرض والذي عادت ندوة الجزائر التي دعا إليها اتحاد المجامع اللغوية العلمية العربية في عام ١٩٧٦ م لنشله من زوايا الإهمال وجعله أساساً لمناقشاتها ومرتكزاً أساسياً لتوصياتها العتيدة التي قفزت بإصلاح النحو وتيسير تعليمه أربعين سنة فقط إلى الوراء .

وفي البند الرابع بسط الكاتب الوجوه الثلاثة للمشكلة اللغوية وهي حسب رأيه :

آ : الوجه العملي :

يشير الكاتب في هذا البند إلى التفاوت الكبير المتعلق بلغة التداول العملي من بلد عربي إلى آخر وفقاً لتجربة التعريب في كل بلد ، منوهاً بفضل التجربة السورية في هذا المجال وداعياً إلى تخاذها نموذجاً يحتذى به سواء من حيث ضبط المفردات أو من حيث سلامة التركيب اللغوي . وهي يعني بالتجربة السورية تجربة الجامعة السورية الناجحة في تعريب المصطلحات الطبية وغيرها .

ب: الوجه العلمي :

وفي هذا البند أيضاً يكرر دعوته للاقتداء بجامعات القطر العربي السوري ومعاهده كافة التي اعتمدت اللغة العربية في تدريس سائر المواد ويطرح الدكتور الخطيب لمسألة المصطلحات حلين أساسيين هما :

١ً : توحيد المصطلحات بين الأقطار العربية حتى توفر على الناشئة بوجه خاص البلبلة التي تنجم عن تضارب تلك المصطلحات .

٢ً : استبعاد المصطلحات الكيفية والتعسفية ، وذلك بمبادرة المؤسسات المسؤولة إلى تغطية الاحتياجات المستمرة إلى مصطلحات جديدة ، مع إعطاء الأفضلية للنواحي العلمية الأكثر شيوعاً .

وما أظن أحداً من الغيورين على لغة الضاد لايرى رأي الدكتور الخطيب فيما ذهب إليه . ويبقى المهم في الأمر وجود السلطة التي تملك حمل الجهات اللغوية المسؤولة – من مجامع لغوية وغيرها – على

التحرك بسرعة وجدية تامة لتحقيق هذه الأماني إذا هي تقاعست عن مثل هذه المبادرة الخيرة .

ج : الوجه التربوي :

في هذا البند يحمل الكاتب – بغير وجه حق – أساليب تعليم اللغة العربية القائمة حالياً مسؤولية إعراض الطلاب عن دروس العربية ، والنظر إليها كلغة أجنبية يدرسها مكرها لمجرد الحصول على علامة النجاح فيها لاليكتسبها كسلاح يمارسه في معركة الحياة . والدكتور الخطيب في هذه الشكوى لايختلف عن غيره من الباحثين اللغويين الكثيرين يشبه ذلك الطبيب المختص الذي يصف لمريضه أعراض الداء ويعفي نفسه من وصف الدواء تاركاً ذلك لغيره من الأطباء والذي أراه من جهتي – خلافاً لرأي الكثرة من الناقدين اللغويين – أن اللغة العربية في هذا العصر على الأقل تدرس بأساليب تربوية ناجحة ولامجال للاعتراض عليها . وأجرؤ على القول بأن العلة كامنة في النحو الموروث نفسه . هذا البعبع المخيف الذي بات الطلاب يخشون مجرد ذكر اسمه وينفرون منه لعجزهم أو عجز أكثريتهم الساحقة عن فهمه واستيعابه مهما تنوعت وتعددت أساليب تعليمه وشرحه والتأليف فيه . وقد أثبتت التجارب خلال أكثر من ثلاثة عشر قرناً أن هذا النحو – وإن حفظ لغة القرآن وصانها من العبث مشكوراً – لم ينجح في أداء مهمته كاملة في تقويم الألسنة وعصمتها من اللحن . ولعل من الطريف والمفيد أن أثبت هنا بعض الروايات التي وردت في كتب التراجم وكلها تؤيد وجهة نظري .

الرواية الأولى

يقول الإمام المازني – تلميذ سيبويه البار – الذي ينسب إليه أنه هو الذي أطلق على كتاب سيبويه « الكتاب » لقب « قرآن النحو » :

جاءني رجل وطلب مني أن يقرأعليّ «الكتاب » لقاء أجر . فأجبته إلى طلبه وقضينا في ذلك بضع سنين . ولما أتينا على آخر فصل منه قال لي الرجل : أما أنت فجزاك الله خيراً . وأما أنا فما فهمت منه شيئاً .

الرواية الثانية

تشير هذه الرواية إلى حوار طريف جرى بين الجاحظ – كبير أدباء القرن الثالث الهجري – وبين الأخفش الأوسط إمام العربية في ذلك الزمان على النحو التالي :

الجاحظ : ياأبا الحسن أنت أعلم الناس في فنك ، فلم لاتجعل كتبك كلها مفهومة . فإننا نفهم بعضها وأكثرها لانفهم منه شيئاً .

الأخفش : ياأبا عثمان : إنك كتبي هذه ليست من كتب الدين . ولو وضعتها الوضع الذي تدعوني إليه لقلت حاجات الناس فيها . وإنما وضعتها بقصد التكسب وفعلاً قد تكسبت ! !

الرواية الثالثة

وردت هذه الرواية على لسان « ابن خالوية » أحد أئمة النحو الكبار في القرن الرابع الهجري الذي قال فيها :

جاءني رجل وطلب مني أن أعلمه من النحو مايقيم به لسانه فقلت له : «ناأدرس النحو منذ خمسين عاماً وماتعلمت منه ماأقيم به لساني ! !

وأمثال هذه الروايات ، عن صعوبة النحو العربي واستعصائه على الفهم لم يخل منها زمان ولا مكان على امتداد الوطن العربي القديم . وقد عجزت حتى الآن جميع المحاولات التي بذلت في مختلف العصور وفي عصرنا هذا بوجه خاص عن ترويض جماح النحو الموروث وتذليل صعوباته . هذا بالنسبة إلى محاولات أصحاب النوايا الحسنة الحريصين على الفصحى لأنهم جميعاً يتمسكون في محاولاتهم بدستور « سيبويه » ويتخذون كتابه إماماً معصوماً منزهاً عن الخطأ . الأمر الذي حال ويحول بينهم وبين أي اصلاح جذري لذلك النحو أما بالنسبة لأعداء الفصحى الظاهرين والمستترين فإنهم يستغلون صعوبة النحو للهدم لا البناء ومحاولاتهم محكوم عليها بالفشل .

وفي البند الخامس « اللغة العربية غير مخدومة لغوياً أيضاً » .

يدعو الدكتور الخطيب إلى خدمة اللغة العربية تربياً ولغوياً لجعلها محببة لمن يريد تعلمها . وهو يرى — وأرجو أن يكون مصيباً — أننا تجاوزنا مرحلة المحافظة على اللغة العربية بعد أن فشلت — حسب رأيه — جميع الدعوات الحاقدة والمريبة . وأصبحنا اليوم في مرحلة المحافظة على هذه اللغة عن طريق خدمتها وتطويرها . ويشير الكاتب هنا إلى وجود اتجاهين واضحين في هذا المجال :

آ — اتجاه المحافظين

ب — اتجاه المجددين

وكل من أصحاب هذين الاتجاهين متمسك بوجهة نظره لا يتزحزح عنها وهو يرى أن الفصل في أفضلية أحد الاتجاهين على الآخر يحتاج

لمؤتمرات تعقد ومناقشات تتتالى . غير أن هناك – من وجهة نظر الباحث – خدمات لغوية لاتثير حولها خصومات كوضع معجمات عصرية – وهو أمر لاخلاف حوله فيما أعتقد – واللجوء إلى دراسات صوتية حديثة باستخدام الأجهزة العلمية الحديثة – ولعله يعني بهذه الأجهزة « الكومبيوتر » – في دراستنا اللغوية تلك الأجهزة التي إذا لم ندخلها في دراستنا اللغوية نكون – حسب قول الدكتور الخطيب – كمن يطلب من جيوشنا أن تصمد أمام الأعداء بالفأس والحجر .!

وهنا أجدني مرة أخرى على خلاف شديد مع صاحب المقال وتفصيل هذا الخلاف يحتاج وحده لأكثر من مقال لذلك فإني أكتفي في هذه العجالة بالتنبيه على أمر هام جداً فإن الدكتور الخطيب – الذي لايرقى الشك إلى سلامة قصده – كما تجاهله الكثيرون من الباحثين اللغويين المعاصرين من ذوي النوايا المدخولة الذين دأبوا على الدعوة إلى الأخذ بما يسمونه « اللغة العربية الأساسية » التي يحاولون بكل طاقاتهم استنباطها من لغة من يسمونهم « أدباء العصر » وحتى من الصحف والمجلات على مافيها من أخطاء شائعة مستعينين على تحقيق غرضهم المشبوه بالأجهزة العلمية الحديثة – التي يدعو الدكتور الخطيب للأخذ بها – وفي مقدمتها « العقل الالكتروني » وهذه « اللغة العربية الأساسية » التي يسعون في مؤتمراتهم لاستبدالها بالفصحى إنما هي لغة عربية مهجنة « مزيج من الفصحى والعامية » وهذا المزيج نفسه–في حال الأخذبه – يخطو بالفصحى خطوات واسعة نحو العامية في الواقع ويجردها من كل خصائصها ومزاياها وهو أشبه شيء بمزج ماء عذب فرات بماء أجاج ليصنع منه شراب سائغ مقبول...ولا أدري ماإذا كان اتصل

بعلم الدكتور الخطيب أنه منذ عام ١٩٤٨ م تأسس في جامعة ميشيغان الاميركية مركز بحوث لغوية « لدراسات الشرق الأولى » ولم يباشر هذا المعهد مهمته بصورة جادة ! إلا في عام ١٩٦٩ بعد أن استكمل استعداداته وحدد المصادر – اللغوية التي يريد الاعتماد عليها – كتب طه حسين ومندور وكوليت خوري ونزار قباني و . . . و. . . . . –
وقد قام خبراء والمركز المذكور بتحليل نصف مليون كلمةلكتاب معاصرين هم حددوهم وفقاً لمقاييسهم ورغباتهم المشبوهة وهم ينتظرون الفرصة المواتية ليطلعوا على الناس بقواعد هذه اللغة العربية المعاصرة لتحل محل ضوابط الفصحى التي آن لها – من وجهة نظرهم – أن تتوارى .

ولاأدري أيضاً ماإذا كان كان قد اتصل بعلم الدكتور الخطيب أيضاً : أن مؤتمراً لغوياً عقده المستشرقون الفرنسيون وأشياعهم في برمانا « لبنان » في صيف عام ١٩٧٣ م وأن ورقة عمل هذا المؤتمر كانت تقريراً للأب « رومان مانييه » جاء فيه مانصه بالحرف الواحد : إن المقصود هو تحديد « اللغة العربية الأساسية » « مفردات وتراكيب » بحسابات إحصائية دقيقة ، وليس المقصود باللغة العربية الأساسية مايجب أن تكون عليه اللغة العربية بحسب معايير جامدة رافقت العصور الماضية ، أو مايمكن أن تكون عليه بموجب مشاريع إصلاحية حديثة اقترحها أناس مهتمون بالتجديد ، المقصود فقط وصف اللغة كما هي الآن بطريقة موضوعية علمية وتعيين تواتر المفردات والتراكيب .

.ليس المقصود – مايزال الكلام للأب مانييه – بأية حال تبسيط

اللغة العربية،ولاصنع لغة محدودة المفردات ومختصرة التراكيب . . . إن المقصود هو اكتشاف السلم الذي يقيمه « الاستعمال المعاصر » بين ماهو كثير التردد وكثير الاستعمال ، وما هو نادر وأقل تردداً ليتاح خلق تعليم متدرج متكامل يبدأ بالأساس — المدارس الأولية والابتدائية — ويبقى منفتحاً على ثروات اللغة . . !!

ألا ترى معي — بعد الاطلاع على هذه المعلومات الأكيدة الثابتة — أن دعوة الدكتور الخطيب — مع حسن نيته وسلامة قصده — تلتقي من حيث لايريد مع الدعوات التي يروج لها أعداء الأمة العربية واللغة العربية مسلحين بأجهزة العلم الحديث وبإمكانيات علمية ومادية غير محدودة . .

إنني أدعو الدكتور الخطيب وغيره من الشباب العربي المنساق — عن حسن نية — مع تيار الاستشراق الجارف إلى إعادة النظر في موقفهم في ضوء دراستهم المستأنية الواعية لمخططات بعض المستشرقين وإحباطها بدلاً من الدعوة لها وتشجيعها . . . وإلا فإنهم ولاشك سيندمون يوماً ما ولات ساعة مندم ولن يشفع لهم « حسن نيتهم » مصداقاً للحديث الشريف :

« إن جهنم مبلطة بأصحاب النوايا الحسنة » ... وقد اعذر من أنذر !

وأخيراً يختتم الدكتور الخطيب مقاله المطول :

بالبند السادس : لماذا لانبدأ بأهون السبل ؟

وفي هذا البند الأخير يحصر الكاتب بحثه في :

الكتابة والاملاء

مقترحاً إنشاء مركز بحث علمي تجريبي لايجاد طريقة تتيح للانسان العربي أن يقرأ لكي يفهم . . . ولا يفوته أن يعرض بعض الأمثلة الإملائية كنموذج للإصلاح الإملائي الذي يدعو إليه مثل :

١ — إلحاق الألف بواو « نرجو ويبدو ومعلمو »

٢ — قصر ألف « دعا وسما »

٣ — وضع الألف في « هؤلاء وههنا »

مذكراً بمحاولات سبقت في هذا المجال ولم يكتب لها النجاح لأن الجو لم يكن مهيأ ولأنها اعتبرت حصان طروادة للغزو اللغوي الشعوبي وكلام الدكتور الخطيب هذا — على غموضه — فيه نفي غير صريح ولامباشر لوجود غزو « لغوي شعوبي » في هذا العصر .

وأنا بدوري أقول للدكتور الخطيب :

إن الغزو اللغوي الشعوبي في هذا العصر موجود ويتفاقم خطره يوماً عن يوم — بسبب غفلتنا عنه أو عدم إدراكنا لعواقبه الوخيمة».. وأحصنة طروادة موجودة بيننا بكثرة والمستشرقون يعرفون جيداً كيف ومتى يستخدمونها لتحقيق أغراضهم . . .

إن تحليل مقال الدكتور الخطيب والتعليق عليه بتفصيل أمر يتخطى أغراض هذه المقالة . وإذا رأى الدكتور نفسه أن يدخل معي في حوار حول بعض آرائه التي أنكرتها عليه فسيجدني حاضراً متى شاء . . .

٢ — ولأنتقل الآن إلى التعليق بإيجاز على مقال الأستاذ : محمود منقذ الهاشمي « تحديث اللغة العربية ».

لم يأت الدكتور الهاشمي في مقاله بجديد يستحق التوقف عنده لمناقشته وكل ماأتى به لايعدو كونه أفكاراً عامة تدور في خلد الكاتب دون أن يجرؤ على الافصاح عنها بصراحة تامة لأسباب يعود إليه وحده تقديرها .

فهو بدلاً من أن يهاجم حركات الاعراب ويدعو صراحة إلى التسكين لجأ إلى القول :

ليس للغة سكون إلا بسكون الحياة ، وهيهات أن تسكن اللغة أو يسكن الفكر إلا بسكون الحياة . . .

ثم إن الكاتب يسهب في الحديث عن عدم الثبات على الحركات الثلاث « الضمة ، الكسرة ، الفتحة » في اللغة العربية بسبب ماداخلها من كلمات معربة ولم ينس أن يشير إلى تعثر عملية الترجمة وإلى الفردية الحادة التي يعاني منها بعض المترجمين داعياً — كما دعا قبله الدكتور الخطيب — إلى توحيد المصطلحات ، لتناسب حاجات العصر ، وقد أغفل الدكتور الهاشمي أمر حركات الاعراب ولم يحدد موقفه منها بصراحة . وكان الأولى به — كما يقتضي البحث — أن يدلي بوجهة نظره التي تدعو إلى« تحديث اللغة العربية » يبرز بوضوح المساحة التي غطاها مقاله من خارطة اللغة العربية .

ولعل « المعرفة » في تعقيبها « المتوقع » على مقالاتي بعد الفراغ منها ستوضح لي وللقراء الذين قد يتأثرون بوجهة نظري ، أبعاد هذه المساحة ليصار إلى مجادلتها فيها والرد عليها .

٣ — وأخيراً يأتي دور التعليق على مقال الدكتور جعفر دك الباب : « حول بعض القضايا المتعلقة باللغة العربية وكيفية دراستها » .

مهد الدكتور دك الباب لكلمته بمجموعة نصائح وجهها لجميع المشاركين في الكتابة حول اللغة راجياً منهم التقيد بالدقة والموضوعية التي يستوجبها البحث العلمي . ثم انتقل إلى بحث ماسماه :

« علاقة اللغة الفصحى باللهجات العامية » .

وهو موضوع خطير طالما عالجه قبله الكثيرون وبتفصيل أوفى وأشمل ، بينما هو اكتفى بلمسات خفيفة ، فيها من الايجاز والتعميم مايجعل الفائدة منها شبه معدومة .

ومن موضوع «الفصحى والعامية » الأبتر انتقل الكاتب للحديث عن :

« الزمن الفلسفي والزمن العلمي » .

مفنداً بعض أقوال الباحثين اللغويين الذين يزعمون : أنه لايوجد في نحونا العربي سوى زمنين فضفاضين هما « الماضي والمضارع » إلى جانب تفنيده الرأي القائل : « إن في لغتنا مالا يحصى من الأزمنة » . ولم ينس الكاتب أن يمتدح الأسلوب الذي سلكه النحاة الأقدمون ، ذلك الأسلوب الذي مكنهم من الوصول بنجاح إلى الغاية التي وضعوها نصب أعينهم ، وهي تجنب تفشي اللحن في اللغة العربية .

وفي نهاية هذه الفقرة يتوجه الدكتور دك الباب بالنصح إلى العلماء اللغويين العرب المعاصرين ليبادروا إلى تجديد المجالات النحوية التي أغفلها القدماء مثل « الزمن النحوي للفعل » دون أن يفعل هو شيئاً في هذا السبيل كأنه أخرج نفسه — تواضعاً منه — من عداد أولئك العلماء الذين يتوجه إليهم بالنصح .

وفي نهاية المطاف يختم الدكتور دك الباب مقاله بالحديث عن :

« الخصائص المميزة للبنية اللغوية العربية »

داعياً إلى عدم إغفال خصائص هذه اللغة حين بحث تيسير قواعدها . وهو رأي سديد وجدير بالعناية والتدبير . غير أنه في نقده للمرحوم ساطع الحصري بسبب دعوته — المسبوق إليها بقرون — إلى عدم التفريق بين جملة اسمية وجملة فعلية في مثل .

« نام الولد أو الولد نام » فمسألة فيها نظر . والحجة التي أتى بها الكاتب لتسفيه رأي الحصري ومن شايعه أو سبقه إلى القول به ، حجة واهية ولاتصلح أن تكون دليلاً لايدحض على وجهة نظره — المسبوق إليها بقرون أيضاً —

يقول الدكتور دك الباب في الرد على الحصري :

إن نظرة سريعة إلى تاريخ نشأة النحو العربي تبين لنا أن الغاية من وضعه كانت الإسراع في وضع ضوابط لقواعد اللغة العربية ، لتجنب تفشي اللحن . وما ذهب إليه من الغاية لوضع النحو أمر لايكاديماري فيه أحد، ولكنه لايصلح بوجهمن الوجوه للردعلى القائلين بعدم التفريق بين جملة اسمية وجملة فعلية — وأنا واحد منهم — في المثل الذي ضربه الحصري،لأن الركن الاسمي « العمدة » في جملة « نام الولد » أو « الولد نام » يبقى مرفوعاً في الجملتين .

هذا ولا بد لي— قبل ختام هذه الكلمة — من أن أحمد للدكتور دك الباب غيرته الواضحة على الفصحى . وهي غيرة تشده بقوة إلى المحافظة على النحو الموروث والعض عليه بالنواجذ إلى أن يقنع بوجود البديل الصالح عنه . وهو ماحاولت في كتابي « المفتاح لتعريب النحو » التمهيد له .

مناقشات

الأدب المقارن بين "شحيد" و "مسعود"

خلاد عداس

في العدد ١٨٢ (نيسان) من مجلة المعرفة قرأت مقالين أحدهما للدكتور جمال شحيد بعنوان (الادب المقارن بين التقليد والحداثة) وآخر لرشيد مسعود بعنوان (مسألة الأدب المقارن) .

وما من شك في أن لفحوى المقالين قيمة نقدية أدبية لا تنكر ، ولكن ، والحق يقال ، ومع بالغ احترامي للكاتبين الجليلين ، تولد عندي شعور بالخيبة والنفور بعدما أنهيت قراءة الموضوعين . فقد هالني ، بل وصعقني ، وجود هذا التشابه الفاضح ليس في إبراز الأفكار والمعاني فحسب ، بل وفي أسلوب التعبير والتأويل أيضاً .

وهكذا جاء أحد المقالين ، في كثير من أجزائه ، نسخة شبه مطابقة للمقال الآخر ، والتحمت فقرات النصين ، وتقاربت المعاني والتراكيب ، حتى خجلت النقاط واستجارت حروف الجر . .

إن توارد الأفكار والخواطر على هذا النحو الغريب ليس ، باعتقادي ، محض صدفة . إنما هو يعبر عن حقيقة جلية تكشف أن الرجلين لا بد وأن يكونا قد استقيا أقوالهما منمصدر واحد ،ولربما وحيد . وإن كان هناك اختلاف فالاختلاف واقع في أسلوب الترجمة أو إعادة السبك ليس إلا ، ترجمة نص أصيل (أو إعادة حبكه)

مع إخفاء اسم صاحبه الشرعي وإبداله باسم من يطمح إلى المجد والشهرة . .

أقول هذا الكلام بأسف شديد ، والأدلة والبراهين أمامنا . وسأعرض بعضاً منها على سبيل المثال لا الحصر ، لعلمي بأن صفحات المجلة تضيق بذكر كل شاردة وواردة في هذا الشأن .

تطالعنا الأسطر الأولى من مقالة الدكتور جمال شحيد بالعبارة التالية :

من بين الاختصاصات الأدبية التي تطورت كثيراً في القرن العشرين ، لابد من ذكر الأدب المقارن . بيد أن هناك سؤالا يجب طرحه هنا ألا وهو استعمال « الأدب المقارن » أو « الآداب المقارنة » .

ويطالعنا الأستاذ رشيد مسعود برديفها :

أدب مقارن أو آداب مقارنة ؟ « المقارنة » هي ، دون ريب ، أحد العلوم التي أكسبت في القرن العشرين أهمية كبيرة جداً بالنسبة إلى الأهمية التي كانت تعطى لها في الماضي .

ثم يذكر الإثنان فروقاً لفظية لغوية (صيغتي المفرد والجمع) في الاستخدامات الفرنسية والانكليزية والأيطالية والألمانية . ويخلص شحيد إلى القول :

وهذا يدفعنا أيضاً إلى التمييز بين الأدب العالمي ، والأدب العام والأدب المقارن .

ويستشهد بتعبير غوته « في محاوراته مع أكيرمان » عن الأدب العالمي بقوله أنه Weltliteratur . في حين أن مسعود فضل القول :

كما أن آخرين يتساءلون عن العلاقة الدقيقة بين « الأدب المقارن » و « الأدب العام » و « الأدب العالمي » . فعندما ابتدع غوته ، أو على الأقل كرس ، في سياق « محادثاته مع أيكيرمان » ، عبارة « أدب عالمي » كان يستعمل في اللغة الألمانية ، كلمة مركبة .

ثم ، وبالصدفة ، يقفز « الكاتبان » معاً إلى موسكو فيذكر الدكتور شحيد معهد مكسيم غوركي ، بينما يؤثر مسعود ذكر مؤسسة ماكسيم غوركي ، وكأن الإثنين يعدوان على إيقاع واحد .

وإليكم صوت الدكتور شحيد في حديثه عن الأدب العام مع الأمثلة والشواهد :

أما الأدب العام General Literature ، و Littérature Générale فيعني باستخراج عدد من الثوابت – كالكلاسيكية

والرومانسية والواقعية والرمزية الخ...
– كما يعني بنظرية الأنواع الأدبية ، كإبراز العناصر المشتركة في المسرح الفرعوني والمأساة اليونانية والمسرح الديني الفرنسي في القرون الوسطى ومسرح « راسين » والمسرح الأليصاباتي ومسرح الـ « نو » أو الـ « كابوكي » اليابانيين والأرغواز التركي والأوبرا الصينية الخ .

وإليكم صدى الأستاذ مسعود له :

أما « الأدب العام » فهو مختلف تماماً ، كما يؤكد أنبه أنصاره . فهو يقوم على أن نستخلص من تاريخ الآداب العالمي إما عدداً صغيراً من الثوابت ، كـ(الرومانطيقية ، والكلاسيكية) وإما نظرية للأنواع الأدبية : ماهي ، مثلا ، العوامل المشتركة التي يمكن عزلها من المسرح الفرعوني ، ومن المأساة الأفريقية ، ومن أسرار القرون الوسطى الفرنسية ، ومن التمثيليات المقدسة الأسبانية ، ومن مسرح الـ « تزيهات » الأيراني ، ومن مسرح راسين ؛ ومن المسرح الاليصاباتي ، ومن مسرح « نو » أو مسرح « كابوكي » » اليابانيين ، ومن مسرح « بونراكو » أو مسرح « كاراجيوز » أو مسرح الأشباح الكيلالانتاني في الهند الصينية ، أو من الأوبرا البكينية ومن منوعات المسرح الصيني ، الأخرى . . .

إن هذه التوأمية والازدواج اللفظيين يؤكدان للقارئ بدون أدنى ريب أن المقالين في الواقع ليسا سوى ترجمة منمقة لنص أم مجهول أعيد سبك ما أمكن منه ، وبقي الكثير منه على حالته البكر وإن احتجب اسم من كتبه لأول مرة . **وحتى نقطع الشك باليقين** لنسمع كيف **ينهي الدكتور شحيد** الفقرة ذاتها :

وتستخلص من ذلك أن الأدب العالمي هو أدب تحليلات متفردة بينما الأدب العام هو أدب تركيبي . ويمكننا القول إن الدراسة المقارنة للآداب القومية التي يشكل مجموعها الأدب العالمي يجب أن تتيح لنا في النهاية استخلاص نظرية عامة للأدب وما طريقة الأدب المقارن في هذا الصدد إلا انتقال من التحليل المجرد لكل أدب بمفرده إلى التركيب الشامل للأدب بصورة عامة .

وها هو الأستاذ مسعود يردد مع زميله :

نرى هكذا أن « الأدب العام » يختلف عن « الأدب العالمي » من حيث أن الأول يمثل مجهوداً شمولياً ، في حين أن الثاني يمثل مجهوداً تحليلياً . . . . .

نستخلص أن الدراسة المقارنة للآداب القومية ، التي يشكل مجموعها « الأدب العالمي » ، من شأنها أن تؤول إلى إتاحة « أدب عام » ، وصياغة نظرية عامة في الأدب . إن منهج المقارنة هو المنهج الذي يتيح الانتقال من دراسة تحليلية بالمعنى الحصري ، لكل أدب ، إلى الدراسة الشمولية للأدب بصورة عامة .

ويحاول الدكتور شحيد بعد هذا طمس معالم النص الأصلي بتقسيم « دراسته » إلى رؤوس أقلام تحمل أرقاماً تسلسلية ، بينما يبقي الأستاذ مسعود مقالته على سجيتها . ولكن تشابه العبارات يفرض نفسه علينا بقليل من التمعن والنفاذ . فالفقرة التي عنونها شحيد بـ (١ – قدم النزعة المقارنة) تبتدىء بـ :

يخطىء كل من يعتبر أن المقارنة نشأت في القرن التاسع عشر أو القرن العشرين .

أما العبارة التي استهل فيها مسعود فقرته الجديدة فتبتدىء بـ :

لم يولد علم « المقارنة » في القرن العشرين ، كما قد يظن البعض من غير المطلعين كفاية ؛ ولا حتى في أواخر القرن التاسع عشر ...

وإن كانت هاتان العبارتان وليدتا الصدفة وحدها فما الذي يبرر استشهاد الكاتبين – المترجمين بالحجج ذاتها ؟ فشحيد يقول :

فنجد الأكاديين مثلاً يستخدمون في ملحمتهم « جلجامش » بعض الموضوعات المستقاة من الأساطير والملحمة السومرية . كما نجد السومريين يجمعون قواميس مقارنة بين عدة لغات .

ويشاركه مسعود بقوله :

لقد كان الأكاديون يستعملون في كتابة ملحمتهم « جلقامش » مواضيع مقتبسة من الميثالوجيا والأدب السومريين . بالحقيقة ، تبدو « المقارنة » قديمة بقدم الحضارة المكتوبة : فأولئك السومريون كانوا يمارسون « المقارنة » دون أن يدروا ، منذ آلاف السنين ، إذ يصنفون معاجم متعددة اللغات .

ويتطرق شحيد إلى شاهد آخر :

كما نجد الكاتب الفرنسي « مونتسكيو » يقارن العروض الفرنسي بعروض بعض اللغات الأوروبية ، والكاتب الفرنسي « فولتير » يدرس عناصر الملحمة في كتابه « محاولة في الشعر الملحمي » .

وكان مسعود قد سبقه إليه حين قال :

كذلك فعل « فولتير » ، بعد « مونتسكيو » بقليل ، عندما تصدى ، في مؤلفه (محاولة في الشعر الملحمي) ، إلى التمييز بين ما يخص النوع الملحمي صميمياً ، وما ينتسب إليه عرضياً ...

ثم يصادف القارئ في الفقرة التالية من كلا المقالين سبكين فنيين متشابهين لفكرة واحدة يذكر فيهما كل من شحيد ومسعود صوراً وعبارات تكاد تكون واحدة فبالإضافة لتنويه الكاتبين بعبارات واحدة مثل (الجمعية الدولية للأدب المقارن) و (الفاشية) فإننا نلمح ذكاء الأول وفطنة الثاني في التحايل على المعاني والتراكيب .

فعبارة شحيد«بيد أن العصر الحديث» يقابلها عند مسعود « في عصرنا »

وعبارة« تطور هائل في مجال الترجمة» يقابلها عند مسعود«حيث تم الترجمة من كل لغة إلى جميع اللغات » .

وعبارة«فرض أيديولوجية الا نفتاح » يقابلها عند مسعود«حيث أصبحت الثقافة الواحدة مزيجاً من الثقافات المتعددة » .

وعبارة«بدأت تتبلور منهجية الأدب المقارن ومدارسه المختلفة وآفاقه في العصر الحديث»يقابلها عند مسعود« أصبح الزمن مؤاتياً للتأمل في مسألية « المقارنة » ومنهجيتها ومستقبلها » .

وعبارة«النازية»يقابلها عندمسعود«هتلر».

ونجد كذلك فن إعادة السبك في فقرة الدكتور شحيد التي تحمل عنوان (٢ — اشكالية النزعة المقارنة) ويقول في مطلعها :

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر حدد أحد تلاميذ الشاعر الألماني غوته ، اللغات العشر الضرورية Dekaglottismus في الأدب المقارن آنذاك بتركيزه على عشر لغات أوروبية هي الألمانية والأنكليزية والاسبانية ، والفرنسية والهولندية والهنغارية (لأن صاحب هذه النظرية هنغاري الأصل) والايسلندية والايطالية والبرتغالية والسويدية واللاتينية كثمر لابد منه . والواقع أن هذه النظرة الجغرافية الشوفينية تعتبر أوروبا الغربية مركزاً ،

الثقافة والحضارة الانسانيتين وتغفل الحضارات السلافيــة والعربيــة والأيرانية والهندية والصينية واليابانية، كما تنسى كلياً أفريقيا السوداء، وتغفل عن ثلاثة آلاف سنة من الآداب السانسكريتيةواليونانية والصينية .

ولكن فن الأستاذ مسعود في إعادة سبك الفقرة ذاتها لا يقل براعة عن نظيره الدكتور شحيد وإليكم البرهان :

فعندما أراد أحد العلماء المجربين من تلامذة الشاعر الألماني غوته ، وذلك بعد غوته بنصف قرن ، أن يعطي تعريفاً عن اللغات العشر التي اعتبرها ضرورية لكل مقارن ، عدد الألمانية والانكليزية والاسبانية والفرنسية والهولندية والمجرية ، والايسلندية والايطالية والبورتغالية والسويدية ، وإضافة إلى كل ذلك ، اللغة اللاتينية . إنها ، كما نرى بوضوح ، « مقارنة » محدودة ، سواء في مجالها الجغرافي ، أو على الصعيد التاريخي : إنها « مقارنة » مفصلة على قياس أوروبا الغربية ومهملة العالم السلافي ولبلدان اللغات التركية – المنغولية ، والايرانية والماليزية ، والصينية – التايبيتية ، وكل لغات أفريقيا السوداء ،

وجميع اللغات السامية ... الخ .. كما أهملت اللغة الإغريقية القديمة ، ووجهت احتقاراً أحمق إلى ثلاثة آلاف سنة من الآداب السانسكريتية واليونانية والصينية . . . الخ .

وفي الفقرة التي تلي الفقرة السابقة يذكر كل من شحيد ومسعود كتاب « الأدب المقارن » للدكتور المصري محمد غنيمي هلال ، كما خصا بالذكر إصدار الجزائر لما أسماه شحيد (الدفاتر الجزائرية في الأدب المقارن) واسماه مسعود (دفاتر الأدب المقارن الجزائرية) . كذلك عدد كلا الكاتبين بعد ذلك الدول التي أخذت على عاتقها تشجيع حركة الأدب المقارن .

وفي الفقرة التالية من كلا المقالين يعود التشابه الحرفي من جديد . إذ كتب الدكتور شحيد :

وبالرغم من هذا النشاط الملحوظ في الأدب المقارن ، نرى أن معظم المهتمين بالمقارنة يستعيدون ما أسماه الأستاذ رينيه ويليك Rene wellek عام ١٩٥٨ بأزمة الأدب المقارن . ولاشك أن هذه الأزمة هي على صعيد المنهجية . فما هي أبعاد هذه الأزمة ؛ أو أنها مجرد نقاش بيزنطي بين مدارس مختلفة ؟

وكتب مسعود في الوقت ذاته :

على كل حال لا أحد ينكر وجود أزمة تعاني منها منهجية المقارنة . فمنذ أن حاضر في ذلك الاستاذ رينيه ويلك ، في الولايات المتحدة سنة ١٩٥٨ ، أصبح قسم هام من النشاط المقارن ، لا بل أكثر مما ينبغي من هذا النشاط ، يقوم على التساؤل حول« أزمةالمقارنة » .

وأما التساؤلات التي أثارها شحيد في نهاية فقرته فنرى أن مسعود قد بترها من الفقرة السابقة بتراً ليستهل بها مطلع الفقرة التالية بقوله :

ماهو الموضوع بالضبط ؟ هل هو جدال بيزنطي أم هو التناقض التقليدي بين هواة الأدب ومؤرخي الأدب ؟ .

ثم يذكر لنا الإثنان أعلاماً في الأدب المقارن أمثال فيليب فان تييغم وجان ماري كاريه وماريوس – فرانسوا غويار ، وكلاهما يأتي على ذكر صلة جورج ساند بشوبان وكلاهما يشير للعلاقة بين مسرحيات موليير ومسرحية (السيد) لكورناي . . ويستمر توارد الخواطر بينهما هكذا فيتطرقان ، على التسلسل ، إلى بوشكين وعصر التنوير – أو عصر الأنوار على حد قول مسعود – وإلى مسرح نو الياباني ومسرح الأوبرا البكينية ومسرح شيكسبير ...

ثم تأتي خاتمة الفقرة شبه حرفية . فقد أنهاها شحيد في معرض حديثه عن علم المقارنة بقوله :

... ولكن لا يحق بأي شكل من الأشكال أن يبرز أي تقييم أدبي أو جمالي .

وكذلك كان شأن مسعود :

... ولكن بشرط أن يستثني كل حكم تقييمي ؛ كل نظرية أدبية ، كل محاولة جمالية !

ومن طريف الصدفة أن تأتي فقرة شحيد التالية مطابقة الفقرة التالية أيضاً عند مسعود . لنسمع شحيد يقول :

إلى جانب هذه المدرسة الفرنسية المتزمتة ظهرت في الولايات المتحدة مدرسة مقارنة متأثرة بالنقد الأمريكي الحديث تهتم بالتذوق والتحليل الشكلي وبدراسة العلاقات الجمالية بين الآداب التي لم يؤثر الواحد منها بالضرورة في الآخر . ويمثل هذا الاتجاه المستشرق الأمريكي الأختصاصي في الأدب الصيني «جيمس هايتوور » James Hiyhtower والمستشرق المجاري الأصل ، الفرنسي الجنسية المختص أيضاً في الأدب الصيني وهو « إتيان بالاز » Etienne Balazs.

ثم لنتأمل في قول مسعود :

في مقابل هذه المدرسة الفرنسية التي تستحق اللوم على نظرتها إلى « المقارنة » ، كانت تنتصب مدرسة أميركية ، مستخلصة من المذهب الوضعي الخاص بالولايات المتحدة ، ووارثة بعض ماهيمها عن « مذهب النقد الجديد » ، وبالتالي ، مهتمة بالذوق ، والتحليل الشكلي ، وحسن النية المفرطة تجاه كل تفحص للعلاقات الجمالية بين الآداب التي لم تستطع أن يؤثر أحدها على الآخر تأثيراً مباشراً . وهذه ، بالضبط ، هي الاطروحة التي يدافع عنها عالم « الصينيات » الامريكي جيمس هايتور وكذلك أيضاً عالم «الصينيات» المجري اتيان بالازس ، الذي يحسب على العلماء الفرنسيين لأنه يحمل الجنسية الفرنسية .

أكتفي بهذا القدر ، ولا أرى داعياً للاسترسال في المزيد من الشواهد فالقاريء يشعر بوجودها حتى نهـاية مقال مسعود . أما الدكتور شحيد فنجد فيه استرسالا أكثر في « الدراسة » و « التحليل » بضع صفحات أخرى . وسأتوقف هنا وقفتين عند عبارتين له لفتتا نظري وأثارتا حفيظتي . إنه يقول في معرض حديثه عن (اشكالية النزعة المقارنة) :

ويعبر الأستاذ اتيامبل عن ذلك بقوله – أترجم نصه – « لم يخطيء أمثال رينيه ويليك . . . الخ) ... »

ألاحظتم معي عبارة «– أترجم نصه –» الاعتراضية المفتعلة ؟ إن الدكتور شحيد يريد أن يوحي لنا بأن المقال – الترجمة – الدراسة هو من عنده ، ولكي يضفي عليه طابع الأمانة فقد ذكر اقتباساً لـ «إيتامبل» (وهو بالمناسبة مذكور من قبل الأستاذ مسعود أيضاً) . ولكن هيهات لنا أن ننقاد وراء هذه البهرجة الجوفاء بعد كل ما أحسسنا به ورأيناه آنفاً .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، وفي الفقرة التي عنوانها (الآفاق الجديدة للأدب المقارن)ذكر على لسانه هو هذه المرة :

لم ابتغ من خلال حديثي تيئيس المتطلعين إلى الأدب المقارن الحديث كمغامرة أدبية سهلة ، بل وضع النقاط على الحروف .

حينما قرأت هذه العبارة – أقولها صراحة – استبدت بي رغبة عارمة في تمزيق الصفحة عن بكرة أبيها ، ولم يثنني عن عزمي سوى اعتزازي الكبير بالمجلة . . ترى ، أكانا حديثه هو حقاً ؟ وكيف لنا أن لا نيأس و « الدراسة » تحمل اسم من هو ليس صاحبها ؟ واخيراً إن ابتغاء « وضع النقاط على الحروف » أمر يشكر عليه الدكتور شحيد – والأستاذ مسعود معه – لو أنه قام بوضع النقاط على حروفه هو ، لا حروف غيره – إذا جاز هذا التعبير !

إني لم أتوخ من كل ما قلت سوى إجلاء الحقيقة وإظهار الحق . والقراء ينتظرون من الباحثين المحترفين تفسيراً لهذا « النقل الأمين » و « الدراسة المستفيضة . » وإلى أن يأتي هذا التفسير – والأفضل أن يكون مقنعاً – ستظل أصابع الإتهام تشير ساخطة إلى من أضاع علينا حقيقة الأدب المقارن بين تقليده هو وحداثة غيره .

حلب

مناقشات

تــوارد خــواطــر أم ..؟

يوسف رشيد

في العدد / ١٨٢ / من المعرفة — نيسان / ١٩٧٧ ، ثمة مقالان متتابعان على صفحات المجلة . . يتحدثان عن الأدب المقارن . أولهما : الأدب المقارن بين التقليد والحداثة وهو للدكتور جمال شحيد . وثانيهما بعنوان : مسألة الأدب المقارن ، وهو بقلم رشيد مسعود .

فرغت من مطالعة المقال الأول بشغف وقلبت الصفحة التالية لأبدأ بالمقال الثاني .. وبعد قراءة سطور قليلة منه ، أحسست أن هناك تقارباً في وجهات النظر ، مالبث أن تأكد هذا الإحساس حينما أمعنت بين سطوره ، فبدأ التقارب يقترب من التطابق شيئاً فشيئاً . . وكنت كلما قرأت فقرة منه ، شعرت أني قرأت مثيلا لها منذ قليل ، فأعود إلى المقال الأول ، فأقارن بين الفقرتين ، فأجدهما في تطابق تام ، أو شبه ذلك .

أما الذي أخرني عن الكتابة في الموضوع فهو أنني كنت موقناً بأن أحداً لابد أن ينتبه ، فيلفت نظر المجلة إلى ذلك ، ويكفيني عناء الكتابة . .

ولما لم أجد في الأعداد اللاحقة شيئاً من هذا القبيل ، وجدت نفسي مدفوعاً إلى الكتابة إبراء للذمّة حيال ماشاهدت عيناي .

لذلك ، ساورد بعض الأمثلة التي

تدل ، قطعاً ، على ماذهبنا إليه . . إذ لايتسع المجال لذكرها جميعاً ، كما أن ذلك لايغني عن العودة إلى المقالين في العدد المذكور للوقوف على النقاط التي سنغفلها هنا .

١ — في بداية مقال الدكتور جمال شحيد (ص ٥٩) يتساءل : « الأدب المقارن » أو « الآداب المقارنة » ؟ . . ثم يعرض معنى التعبيرين كما وردا في اللغات الأجنبية ، ويذكر معهد مكسيم غوركي ، ومهماته ، ووظائفه ، ويتفاءل ، في نهاية المقطع ، بالمسيرة التي سيقطعها الأدب المقارن بفضل الجهود المبذولة على الساحة العالمية .

أما الأستاذ رشيد مسعود ، فقد بدأ — أيضاً — بالتساؤل :

أدب مقارن أوآداب مقارنة ؟ .

(والعبارة دونما أقواس ، بعكس ماوردت في المقال الأول) . ثم يمضي ممثلا العبارتين ومعانيهما في اللغات الأجنبية ، مروراً بمعهد مكسيم غوركي ، ومهماته ، ووظائفه ، ويتفق مع الدكتور جمال شحيد في تفاؤله بمستقبل الأدب المقارن .

٢ — ورد في الصفحتين ٦٠ و ٦١ من المقال الأول ، وفي الصفحة ٧٤ من المقال الثاني إتفاق ينص على أن الأدب المقارن ليس وليد القرن العشرين ، وإنما هو قديم قدم الحضارة المكتوبة .

« الأكاديون » في « جلجا مش » . . . السومريون . . اللاتينيون ... ويتابع الكاتبان اتفاقهما حينما يتحدثان عن المقارنة التي عقدها مونتسكيو في القرن الثامن عشر بين شعر اللغات ذات الواقع الوثدي — الانبسطي ، وشعر اللغات التي تفصل الوقع التفعيلي — السكوني . ثم فولتير من بعد مونتسكيو .

٣ — يتعرض الكاتبان في نفس الصفحات السابقة الذكر إلى حاضر الأدب المقارن . . فيقول الدكتور شحيد : بيد أن العصر الحديث . . . . فرض ايديولوجية الانفتاح التي يلعب فيها الأدب المقارن دوراً أساسياً . ويقول رشيد مسعود :

في عصرنا . . . فرضت « المقارنة » نفسها . .

٤ — يمضي الكاتبان في استعراض مسيرة الأدب المقارن عبر النصف الثاني من القرن العشرين . مبرزين دور العالم الثالث في ذلك ، والبحوث التي ظهرت في الوطن العربي خاصة .

والأمثلة على ذلك كثيرة ، يحسن العودة إليها في المقالين المذكورين على الصفحتين ٦٢ و ٧٥ على التسلسل . .

٥ — يستعرض الكاتبان المدارس التي تهتم في الأدب المقارن . . فيذكران المدرسة الفرنسية التقليدية وممثليها . . وكذلك

المدرسة الأميركية وممثليها ، والأفكار التي جاءت بها كل من هاتين المدرستين . . فيذكران معاً : فيليب فان تييغم وجان ماري كاريه والدراسات التي ظهرت حول أدب بايرون وبوشكين وغوته وكارليل وموليير وغيرهم .

٦ – يترجم الكاتبان نصاً واحداً يرجعه الدكتور شحيد إلى الأستاذ اتيامبل . فيقول : « لم يخطىء أمثال رينيه ويليك وكثيرين غيره ممن اعتقدوا أن دراسة تاريخ الآداب المقارنة لاتتطابق مع الدراسة المقارنة للآداب ؛ ... وأن الدراسة المقارنة للآداب بدل أن تقتصر على دراسة الصلات التاريخية ، يجب أن تحاول الوصول إلى قمة الأعمال الأدبية والبت في قيمتها . وما المانع من ذلك ؟ » ص ٦٤ بينما يرجع الأستاذ مسعود النص المذكور إلى « أحد الفرنسيين » ويترجمه بقوله : « لم يخطيء أولئك الذين ، على غرار رينيه ويليك في الولايات المتحدة ، وكثيرين غيره في بلدان أخرى ، اعتقدوا أن تاريخ الأدب المقارن لا يتطابق مع التاريخ المقارن للآداب . بدل أن تقتصر على درس « علاقات الأمر الواقع » علينا أن تحاول أن تفضي إلى قيم ، وأن تصدر أحكاماً قيمية ؛ ولم لا ؟ بل أن تساهم في خلق قيم تكون أقل اعتباطية من القيم التي نتمسك بها ، أو التي يهددنا الهلاك بسببها » ص ٧٨

أكتفي بهذه النقاط الست ، والتي يمكن زيادتها إلى العشرين فيما لو تقصينا نقاط التطابق جميعاً . . لكن نقطة الخلاف الوحيدة بين المقالين ، هي أن الدكتور شحيد أضاف فقرات أخرى إلى مقاله ، بينما توقف السيد رشيد مسعود عندهذا الحد.

والسؤال : هل يعقل أن تكون كل هذه النقاط مجرد توارد في الخواطر ؟ أو كما قالوا : قد يقع الحافر على الحافر ؟ .

أم أن الكاتبين ترجما مقاليهما عن نص واحد ، ونسي الأثنان – ربما – أن يشير إلى ذلك ؟ .

إني أرجح جواب السؤال الثاني ، مع تغيير طفيف – لغوي – على صيغته . بحيث يمكننا أن نرجع المقالين إلى نص واحد ، نظراً لما بينهما من تطابق . . ونكون بذلك في منأى عن أي تجن حيال الكاتبين .

فالترجمة ليست عيباً في أساسها . . إذ أن بعض الترجمات تفوق الابداع الأساسي . . لكن المعيب حقاً ، أن يترجم المرء دونما إشارة إلى المصدر . عندها يمكن أن نسمي ذلك إسماً آخر لايحسن بنا أن نلصقه بأستاذين نكن لهما مظاهر الاحترام .

ولعل أحداً يكشف لنا عن ذلك المصدر ليتأكد ما ذهبنا إليه . آملين أن لا نكون قد حملنا الأمور فوق ما تحتمل . . ولتبقى الأمانة العلمية مصونة ومقدرة حق قدرها . . صوناًالجهدالذي بذلهصاحبالمقال الأساسي . .

مع وافر تقديرناواحترامناالكاتبين والمجلة .

حلب – كلية الآداب

آفاق

الترجمة والمترجمون

نهاد خياطة

« ولابدّ للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه»
« في نفس المعرفة ، وينبغي أن يكون اعلم الناس باللغة المنقولة »
« والمنقول اليها حتّى يكون فيهما سواء وغاية . . . . . »

ـ الجاحظ ـ كتاب الحيوان

ـ ١ ـ

هذه الشروط الّتي اشترطها الجاحظ في المترجم ، قبل عشرة قرون ونيف ، مانجد أحدا مثل مترجمي هذه الأيام اجدر بالأخذ بها والسير على مقتضاها ، مادمنا في عصر ترجمة ونقل ، ومادمنا في امسّ الحاجة إلى الترجمة والنقل ، بما نعانيه من تخلف ، وما نقاسيه من فقر ، في ميادين العلم والتقانيّة .

ويمكن تفصيل هذه الشروط في أربعة :

ـ أن يكون المترجم صاحب بيان .

ـ أن يكون عالما بالموضوع المترجم بحيث يكون مبلغ علمه به في وزن بيانه .

ـ أن يكون عالما بلغة الاصل التي ينقل عنها .

ـ أن يكون عالما باللغة الثانية التي ينقل اليها .

ولئن كنا بحاجة شديدة إلى الترجمة والنقل ـ كما اسلفنا ـ فحاجتنا إلى توافر هذه الشروط في مترجمينا اشد واقوى ، لأن المنقول الينا ان كان مجانبا للصواب بسبب الترجمة ، ارتد علينا بنتائج خير منها أن نبقى على ما كنا عليه من جهل وقلة دراية . فالعلم الذي يورد موارد الضلال لهو كالجهل الذي لا يفضي إلى حق . نقول هذا ونحن في عصر اضحت تترجم فيه الكتب الاجنبية « سلقا » و « فبركة » ، بما يشبه انتاج المصانع للسلع ذات النماذج والمقاييس الموحدة بدون ما تدخل من اليد العاملة البشرية الا عند اثبات الملصقات ، مع الفارق الشديد بين ما تنتجه هذه المصانع المتقدمة من جودة في الصنع وما تنتجه دور النشر والطباعة عندنا من « سقط المتاع » .

ـ ٢ ـ

وأكاد اجزم بأن هذه الشروط الجاحظية الأربعة صالحة لجميع العصور ، لا لعصر الجاحظ وحده ، ولا لعصرنا الحاضر وحسب . وهي متداخلة ومتشابكة فيما بينها حتى ليتعذر علينا أن نسقط شرطا واحدا منها دون أن تتداعى الشروط الأخرى .

فبدون معرفة بالموضوع المترجم تأتي الترجمة معتمدة مبدأ « الكلمة ـ

الكلمة » ، وهو مبدأ حرفي لا يستطيع الناقل معه أن يتخيّر المقابل المناسب في لغته للكلمة الاجنبية ان كانت هذه تحتمل أكثر من مقابل واحد .

وبدون معرفة بلغة الأصل يقع المترجم في محذور أن يدخل على النص اشياء من عنده ربما لا يريدها الكاتب ، أو أن يخرج منه مما هو فيه كالاساس من البناء .

وبدون معرفة باللغة المنقول اليها يكون الناقل كالذي يترجم كلاما اعجميا بكلام اشد منه عجمة وابهاما : « يريد أن يعربه فيعجمه » ، على ما يقول الراجز .

وبدون قوة بيان – وهي القوة التي تتولى صياغة النص القديم في شكله الجديد الذي يتناسب مع طبيعة اللغة المنقول اليها – يأتي النص المترجم اشبه ما يكون بامرأة محجبة تركب دراجة ، على ما يقول السرياليون .

– ٣ –

وان أول هذه الشروط ، الذي اشترط على المترجم ان يكون « صاحب بيان » ، هو شرط « فني » في الاساس ؛ من حيث أن « البيان » موهبة وصنعة . أما الشروط الثلاثة الاخرى فشروط « علمية » ، من حيث أن المعرفة بالموضوع وباللغتين المنقولة والمنقول اليها اكتساب وتحصيل ودرس . والاول وان كان كذلك ترتيبا ، الا انه الاخير زمانا . فالموهبة الفنية – كما لا يخفى – لا قيمة لها بدون صقل وتهذيب ، وثقافة وممارسة ، ولذلك هي التتويج النهائي لكل ما ترفده العناصر

الثلاثة الأخرى . وهي التي تتولى القيام بالمهمة الاساسية في الترجمة : تدمير الشكل القديم الذي كان عليه النص المنقول ، وبناؤه من بعد وفق الشكل الذي يأتلف مع اللغة المنقول اليها ، وصبّه في قوالبها واخراجه في اشكالها ، حتى يأتي النص « الجديد » كائنا سويّا ، مبرّأ من كل عيب ، يعجب القارىء ويمتعه . ويغريه بالمتابعة ، ويقدم له نفسه مزاجا من فائدة وامتاع ؛ حتى ليجد القارىء نفسه ، حيال مثل هذا النص ، بين متعة يفهمها ، وفهم يمتعه ، على ما يقول « باسكال » في البلاغة .

— ٤ —

ولا يخفى أن لكل من اللغتين ، المنقولة والمنقول اليها ، خصائصها وطرائقها في التعبير والتركيب ، وقواعدها في النحو والصرف ، واساليبها البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وما إلى ذلك .

والمترجم المتمكن من اللغتين لا يضطر لأن ينقل إلى « اللغة الجديدة » أو « الثانية » ، خصائص « اللغة القديمة » ، أو « الاولى » ، في التعبير والتركيب ، بل يحافظ على خصائص اللغة المنقول اليها ، حتى لتغدو هذه هي الأساس بعد أن كانت اللغة المنقولة هي الأساس .

ولما كنا بصدد النقل إلى العربية عن لغات أخرى ، وكان المنقول يأتينا اكثره من اللغة الانكليزية ، رأينا أن نورد بعض الأمثلة التي يستدل من بعضها على عدم تمكن من العربية ، ومن بعضها الآخر على عدم تمكن من العربية والانكليزية جميعا ، لعل فيها ما يعين المبتدئين على تجنب مواطن الخطأ وسلوك طريق الصواب .

— ٥ —

ما جرى مجرى الأمثال عند الانكليز ، وغيرهم من الناطقين باللغة الانكليزية ، قولهم :

AS BRAVE AS LIOn

حيال هذا « المثل » يسارع المترجم غير المتمكن من العربية إلى ترجمته بالقول :

شجاع كالأسد

لكن العربية درجت ، في تشبيهاتها التي جرت مجرى الامثال ، على اسلوب تفضيل « المشبه » على « المشبه به » ، كالقول :

« اعزّ من كليب وائل » ، و

« اكذب من مسيلمة » ، و

« اصدق من قطاة » .

وعلى هذا القياس ينبغي لنا أن نترجم المثل الانكليزي المتقدم بالقول :

اشجع من أسد

— ٦ —

من ذلك أيضا التوكيد ، الذي بتنا نصادفه كثيرا بعبارة « بالتأكيد » ، نقلا حرفيا عن اسلوب اللغة الانكليزية في توكيد الجملة ، دون مراعاة

لأساليب اللغة العربية في صياغة الجمل المؤكدة . فالجملة الانكليزية المؤكدة التالية مثلا :

HE IS CERTAINLY COURAGEOUS

غالبا ما نجدها مترجمة ، هي وامثالها ، بما يلي :

هو شجاع بالتأكيد

مع أن توكيد هذه الجملة بالعربية يكون بالقول :

انه لشجاع

من حيث أن التوكيد قد انصب على هذه الجملة بواسطة اداتين هما : « ان » ، التي تعرف بأنها حرف « توكيد ونصب » ؛ و « اللام » ، التي تعرفه بأنها « لام التوكيد » التي « تزحلقت » من الاسم إلى الخبر فباتت تعرف أيضا باسم « اللام المزحلقة » .

— ٧ —

وهناك التباس بين وظيفة « الصيغة القابلة » PASSIVE VOICE الانكليزية و « البناء للمجهول » في العربية كثيرا ما يقع فيه بعض المترجمين ، ولا سيما مترجمي النشرات الاخبارية ، حتى لقد بتنا نعتقد أن « الصيغة القابلة » هذه قد اصبحت عربية خالصة العروبة ، وحتى بات كثير من « الكتاب » ، من الذين لا علم عندهم بلغة اجنبية ، انكليزية وغير انكليزية ، يضمّنون نتاجهم الفكري والأدبي هذه الصيغة الهجينة .

لنأخذ هذا المثال من الانكليزية على « الصيغة القابلة » :

THIS LETTER WAS WRITTEN BY JOHN

بارجاع هذه الجملة إلى « الصيغة الفاعلة » ACTIVE VOICE نكون امام الجملة التالية :

JOHN WROTE THIS LETTER

ان الفاعل ، أو الكاتب ، (جون) ، معروف أو مذكور في كلتا الجملتين القابلة والفاعلة . ولذلك لا معنى لترجمة الجملة القابلة ، الأولى ، بالقول :

هذه الرسالة كتبت من قبل جون

ببناء فعل (كتب) للمجهول مع ذكر «الكاتب» ، الذي هو (جون) هاهنا ، من حيث أن ذكر الفاعل في العربية لا يفسح مجالا لنائبه بالظهور ، جريا على قاعدة « الأصيل يبطل الوكيل » .

ان للبناء للمجهول في العربية مسوّغات رئيسية ثلاثة اهمها :

ـــ كون الفاعل مجهولا بالمرّة .

ـــ كون الفاعل معروفا جدا حتّى لا حاجة لذكره .

ـــ كون الفاعل معروفا لكننا نمتنع عن ذكره لسبب من الاسباب ، كالخوف عليه أو الخوف منه أو الغيرة عليه ، إلى غير ذلك من الاسباب الثانوية التي نجدها مفصلة في كتب النحو .

ونحن لو عدنا إلى الصيغتين القابلة والفاعلة ، في المثالين اللذين اوردناهما بالانكليزية ، لطلعنا بالملاحظات التالية :

أولا : بداية الجملة الفاعلة كانت بالفاعل وهو (جون) .

ثانيا : بداية الجملة القابلة كانت بالمفعول به وهو (الرسالة) .

ثالثا : ان وضع المفعول به (الرسالة) في بداية الجملة هو من قبيل « التوكيد » ، من حيث انه خروج استثنائي عن الترتيب الاصلي للجملة الذي يوجب وضع الفاعل في بدايتها .

وعلى هذا ، لكي ننقل اسلوب التوكيد الانكليزي إلى مايقابله من اسلوب في لغتنا نقول في ترجمتها :

هذه الرسالة كتبها جون

باستعمال الجملة الاسمية ، دون الفعلية . وبذلك نكون قد اضفينا صفة « التوكيد » على (الرسالة) دون أن نخل بطريقة التعبير العربية ، مع ادائنا بالعربية المعنى الذي يريده الاصل الانكليزي اداء تاما من كل وجه .

— ٨ —

يبقى امامنا الشرط البياني الاول ، وهو لا يتحقق الا اذا تحققت الشروط الثلاثة الاخرى ، كما اسلفنا . وقوام هذا الشرط : تحليل النص الاصلي إلى عناصره ،اوفرط عقده ، ثم اعادة تركيبه من جديد تركيبا يتفق مع طبيعة اللغة المنقول اليها . وهذا لا يتم غالبا الا اذا انتقل المترجم من مرحلة « الناقل » إلى مرحلة « الموصّل » . نريد بذلك أن يتم التفاعل بين النص والمترجم حتى ليصبح وكأنه هو واضع النص باللغة المنقول اليها . على أن حرية الكاتب في تطوير النص إلى اللغة المنقول اليها يجب أن يقيدها معياران :

— اولهما ، الا يحذف من النص الأصلي ما يخل بالمعنى الذي يريده الواضع .

– ثانيهما ، الا يضيف إلى النص شيئا لا يريده الكاتب .

أما اذا اضطر المترجم ، لكي تستقيم له العبارة في اللغة المنقول اليها ، إلى حذف شيء من « الزوائد » التي كثيرا ما تدرج في النص الأصلي من اجل توفير نوع من التوازن في الجملة ، أو إلى اضافة شيء من هذه « الزوائد » إلى اللغة المنقول اليها مما هو غير موجود في النص المنقول ، مع مراعاة عدم الاخلال بالمعيارين المذكورين ، فلا حرج عليه الحذف أو الاضافة ان كانا ضروريين لتحقيق الشرط البياني .

فيما يلي مثال يوضح الفرق بين ترجمتين لنص واحد ، اولاهما تحافظ على طريقة التعبير الاجنبية ، والثانية تصوغ النص بما يتماشى مع طريقة التعبير العربية ، مع محافظة الاثنتين على المعنى الذي يريده واضع النص الأصلي(٥) .

الترجمة الأولى :

ثمة عدد من الاسباب لتأليف الكتب ، فيما عدا كسب العيش الذي هو سبب واضح لا يمكن اغفاله . فالشاعر والروائي اذ يتشبعان بتجربة ينسجانها اشكالا جديدة على منوال المخيلة ؛ وكاتب السيرة وكاتب الرحلة ، كل على طريقته ، يجهدان للتعبير عن نظرة اصطفائية نحو شخص أو مكان . والمؤرخ يدرس المدوّنات عن المآثر الماضية لبني البشر ، منتقيا ، مطرحا ، محللاً . فجامعا للحقائق ومعيدا لجمعها ، ثم ان كان موفقا فرض نوعا من الانضباط على ما قد يكون ، لولاه ، كتلة من مادة غير متماسكة . كلّ ينشد منهجا .

(٥) يرجع إلى الأصل الانكليزي في مقدمة كتاب :
THE ANVIL OF CIVILIZATION BY LEONARD COTTREL

الترجمة الثانية :

انا حينما نؤلف الكتب فانما نفعل ذلك مدفوعين بعوامل كثيرة ليس اقلها السعي وراء الرزق ، وهو عامل لا يمكن اغفاله . فالشاعر والروائي عندما يتشبعان بتجربتهما يعمدان إلى نسجها شكلا جديدا على لول المخيلة . وكذا كاتب السيرة وكاتب الرحلة كل منهما ، على طريقته الخاصة ، يبذل ما في وسعه لكي يعبر عن نظرة اصطفائية نحو شخص بذاته أو مكان بعينه . أما المؤرخ فيتولى القيام بدرس المدونات التي تدل على مآتي الانسان في الماضي السحيق ، فينتقي ويعزل ، ويحلل ويجمع ، ثم يعاود الجمع . وإذا حالفه الحظ أخذ نفسه بنوع من الانضباط العلمي ، الذي لولاه لكان ما تجمع لديه من حقائق ليس أكثر من كتلة مادية لا تماسك في اجزائها . لكل طريقته ومنهجه .

— ٩ —

بقيت ملاحظة اخيرة لا نرى بأسا من ايرادها وتتعلق بمطابقة الاسلوبين في التعبير بين اللغة المنقولة واللغة المنقول اليها . في هذه الحالة — وهي حالة ليست كثيرة — ينبغي على المترجم أن يحافظ على طريقة التعبير الأجنبية كلما كانت محافظته عليها متفقة مع الطريقة العربية في الأداء والتعبير . كما أنه لا بأس أن « يطعم » اللغة العربية بعبارة أو لمحة جميلة يغني بها لغته ، لكن ذلك يعتمد في الدرجة الأولى على حسن انتقائه وسلامة ذوقه *.

(*) تعمدنا ألا نتناول جهل المترجم بالموضوع وتأثيره في الترجمة عسى أن نوفق إلى تناوله في مقال آخر مستقل .